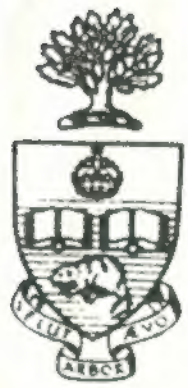
RB191841



Library

of the

University of Toronto

GRAMÁTICA RAZONADA

MUSICAL,

COMPUESTA

EN FORMA DE DIÁLOGOS

PARA LOS PRINCIPIANTES.

DEDICADA

Y PUBLICADA EN MÉXICO

PARA

EL BELLO SEXO,

POR

J. ANTONIO GOMEZ.

MÉXICO: 1832.

IMPRENTA DE MARTIN RIVERA, DIRIGIDA POR TOMAS GUIOL, CALLE CERRADA DE JESUS NUM. 1.

GRAMÁTICA RAZONADA MUSICAL.

PARTE PRIMERA.

CARACTERES MUSICALES.

ARTICULO 1.

Signos de la música.

Maestro. ¿Qué se entiende por música?

Discípulo. La ciencia de los sonidos.

M. ¿Cómo se escribe la música?

D. Por medio de varios signos de convencion en un pentagráma.

M ¿Qué significa *pentagráma?*

D. Cinco líneas paralelas que comunmente llaman *pauta.* [*Lám.* 1.ª *fig* 1.]

M. ¿Cuántos son los signos de la música?

D. Cinco.

M. ¿Cómo se llaman?

D. *Notas, llaves, figuras, compases y accidentes.*

M. ¿Los signos se notan esclusivamente en las cinco líneas del pentagráma?

D. No señor, que se anotan sobre ellas, y en los cuatro espacios que de ellas resultan.

*

M. ¿Hay otras líneas y espacios?
D Si señor.
M. ¿Cómo se llaman?
D. Accidentales ó adiccionales.
M. ¿Por qué?
D. Porque solamente se usan cuando no son suficientes las fijas del pentagráma, para espresar aquellos sonidos, cuya estension no puede contenerse en ellas.
M. ¿Cómo se cuentan las líneas y espacios fijos y accidentales?
D. Desde el mas inferior. [*Lám.* 1.ª *fig.* 2.ª]

ARTICULO II.

Notas ó signos de harmónia.

M. ¿Qué se entiende por nota?
D, El primer signo musical.
M. ¿Cuál es su objeto?
D. Representar los sonidos.
M, ¿Cómo se escriben las notas?
D. Con unos puntos que se colocan sobre las líneas, y en los espacios fijos y accidentales del pentagráma.
M. ¿Cuántas son las notas?
D. Siete.
M ¿Cómo se llaman?
D Do, re, mí, fa, sol, la, sí.
M. ¿Cómo se distinguen entre sí?
D Por el lugar que ocupan en las líneas ó espacios fijos y accidentales del pentagráma.
M. Siendo siete las notas, y nueve las líneas y espacios fijos del pentagráma ¿para qué sirven las accidentales?

D. Como las siete notas se multiplican dos, tres y mas veces, segun la estension de las voces é instrumentos, ha sido indispensable recurrir á las líneas accidentales, porque con un mayor número de líneas fijas era imposible leer á primera vista la música moderna.

M ¿Qué nombre se les da á las siete notas reunidas?

D. El de escala.

M. ¿Cuántas clases de escalas hay?

D. Tres: *escala diatónica, escala cromática, y escala enharmónica*, las que esplicaré mas adelante.

M. ¿Con qué nombres se distinguen las escalas cuando se repiten?

D. Con los de *grave, aguda y sobreaguda*; que es la estension regular de la harmonía: la *grave* es la mas baja, la *aguda* la que le sigue, y la *sobreaguda* la última en cualquiera voz ó instrumento, teniendo cada uno su escala particular. [*Lám.* 1.ª *fig.* 3 ª]

M. ¿Hay mas escalas?

D. Cuando algun instrumento tuviese una mayor estension, entonces la escala que precede á la *grave*, se llama *regrave*, la que precede á esta *sograve*, y las que siguen á la *aguda* se denominan *sobreaguda, agudísima y adiccional.*

M. ¿Cómo ó por qué reglas se acostumbrará el principiante á conocer á primera vista las notas y las escalas á que cada una pertenece?

D. Aprendida de memoria la precedente escala general *en llave de sol*, esto es, las notas y su colocacion en las líneas y espacios fijos y accidentales, pondrá el principiante en un papel de música las notas que quisiere, aunque no formen canto alguno, y cotejándolas luego con las

de la escala general, notará debajo de aquellas sus nombres, con uno, dos ó mas puntitos, segun la escala á que pertenezcan; y por este medio muy en breve se acostumbrará á leer de repente las notas, y conocer sus escalas. [*Lám.* 1.ª *fig.* 4.ª]

ARTICULO III.

Llaves ó signos de relacion.

M. ¿Qué se entiende por llaves?
D. El segundo signo musical.
M. ¿Cuál es su objeto?
D. Manifestar la relacion que deben guardar entre sí las voces é instrumentos en el modo de escribir sus escalas.
M. ¿Cuántas clases de llaves hay?
D. Dos: llaves fundamentales, y llaves derivadas.
M. ¿Qué se entiende por llaves fundamentales, y cuantas son?
D. Las llaves fundamentales son tres, y se llaman asi porque clasifican las voces é instrumentos graves, medios y agudos.
M. ¿Comó se distinguen entre sí?
D. Con los nombres de llave *de fa*, para las voces é instrumentos graves: llave *de do*, para los medios: y llave *de sol*, para los agudos. [*Lám.* 1.ª *fig.* 5.ª]
M. ¿Cúal es la razon de distinguirse las llaves por las notas *fa*, *do*, *sol*?
D. Porque en las líneas en que se fijan esclusivamente dichas llaves se escribe la nota á que pertenecen en su escala media, y por consiguiente sirve de término de comparacion para conocer la colocacion, en el pentagráma, de las

demas notas que forman la escala general de cada llave.

M. En qué líneas se señalan las tres llaves fundamentales?

D. La fundamental *de fa*, que es la de bajo, se señala en la cuarta línea del pentagráma; en ella cantan y tocan todas las voces é instrumentos graves: la fundamental *de do*, que es la de tenor, se señala en la cuarta línea del pentagráma; en ella cantan y tocan las voces é instrumentos medios; y la fundamental *de sol*, que es la de violin, se señala en la segunda línea del pentagráma, y pertenece á los instrumentos agudos.

M. ¿Cuantas son las llaves derivadas y por qué se llaman así?

D. Cuatro; y se denominan derivadas porque pertenecen á las dos fundamentales grave y media, y siguen su misma progresion

M. ¿Cómo se distinguen ó clasifican, y donde se notan ó fijan?

D. Una pertenece á la fundamental grave, y tres á la media. La primera, que se denomina llave de baritono, se señala como la de bajo en tercera línea. Las segundas se nombran: llave de contralto ó *de do* en tercera línea, llave de segundo tiple ó *de do* en segunda línea, y llave de tiple ó *de do* en primera linea; advirtiendo: que aunque la llave de tiple pertenece á la clase de derivados de la fundamental *de do* en cuarta linea, sirve esclusivamente para las voces agudas de los cantores, sin que por eso se varie la clasificacion de la llave *de do* para las voces é instrumentos medios. [*Lám.* 1.ª *fig.* 6.ª]

M. Conocido el objeto de esta multitud de llaves!

D. El poder escribir las tres octavas de que consta la escala natural, en el pentagráma con el auxilio de pocas líneas accidentales.

M. ¿Cuántas llaves derivadas están en uso?

D. Dos: la de contralto en tercera línea, y la de tiple en primera. [*Lám.* 1.ª *fig.* 7.ª]

M. ¿Y con estas cinco llaves se puede escribir en un pentagráma la música en toda la estension de sus escalas?

D. Bastan las dos fundamentales de *fa* y *sol* para ello sin el auxilio de las derivadas. [*Lám.* 1.ª *fig.* 11.

M. Cuál es la relacion que guardan entre sí las llaves en general?

D. La de terceras, resultando que escritas las siete en un pentagráma por su órden, forman una escala ascendiente, al paso que su efecto es el de una escala descendiente. [*Lám.* 1.ª *fig.* 8.ª *y* 9.ª]

M. ¿Luego cuál será su colocacion en el pentagráma?

D. Ocupan las cuatro primeras líneas de aquel. [*Lam.* 1.ª *fig.* 10.]

ARTICULO IV.

Figuras ó signos de valor.

M. ¿Qué se entiende por figura?

D. El tercer signo de la música.

M. ¿Cúal es su objeto?

D. Representar el valor que adquieren las notas mediante unos signos admitidos, sin cuyo requisito no puede haber modificaciones en la música.

M. ¿Cuántas son las figuras y cómo se llaman?

D. Son nueve y se llaman: *semibreve*, *mínima*,

mínima, corchéa, semicorchéa, fusa, semifusa, garapatea y semigarapatea.

M. Cuál es su valor?

D. Considerándose en la música moderna la semibreve como la figura de mayor valor, debe tomarse como la *unidad aritmética*, y las demas figuras como sus fracciones, siguiendo una progresion de mitades.

M. Demuéstrelo V.

D. Unidad musical.....	*semibreve*.....	1.
Primera fraccion.....	mínimas.....	2.
2.ª.....id.....	semínimas.....	4.
3.ª.....id.....	corchéas.....	8.
4.ª.....id.....	semicorchéas....	16.
5.ª.....id.....	fusas.....	32.
6.ª.....id.....	semifusas.....	64.
7.ª.....id.....	garapateas.....	128.
8.ª.....id.....	semigarapateas....	256.

M. Con qué signos se demuestran ó escriben las figuras musicales?

D. Con los mismos de las notas; pero con las adiciones siguientes:

La semibreve con una **O**, sola.

La mínima: con una **O**, y una línea adiccional perpendicular.

La semínima con una **●**, y la línea adiccional perpendicular.

La corchea; lo mismo que la semínima; pero con una línea horizontal al remate de la perpendicular.

La semicorchéa: como la corchéa, pero con dos horizontales.

La fusa: lo mismo, con tres horizontales.

La semifusa: lo mismo con cuatro horizontales.

[*Lam.* 2.ª *fig.* 1.ª 3.ª 5.ª 6.ª 7.ª 8.ª y 9.ª]

M. ¿Estas figuras varian alguna vez su valor intrínseco progresivo?

D. Nunca, pues guardan siempre su progresion de mitades.

M. ¿En qué se diferencian las líneas horizontales que se establecen para diferenciar las notas graves y agudas, con las que se fijan para determinar el valor de las figuras inferiores?

D. En que las primeras solo se ponen en el punto ó cabeza de la nota y debajo de ella, que es el cuello ó extremo superior de la perpendicular y son del grueso de las del pentagráma; y que las segundas se añaden á la parte inferior de dicha línea perpendicular y son de un grueso doble de las fijas y accidentales del pentagráma. [*Lám.* 3.ª *fig.* 1.ª]

M. ¿Pueden tener alguna alteracion dichas figuras?

D. Solo las seis inferiores, que son: Las corchéas, semicorchéas, fusas, semifusas, garapatéas y semigarapatéas, en tresillos y seisillos, que es decir: que se ponen tres en lugar de dos, ó seis en lugar de cuatro; sin que por esta adiccion ó alteracion se aumente su valor intrínseco, como fraccion de la unidad, ó semibreve [*Lám.* 3.ª *fig.* 2.ª]

M. ¿Puede abreviarse la puntuacion de las figuras?

D. Sí, añadiéndoles tantas líneas horizontales, ó barras al pie, segun las figuras inferiores que deben representar. [*Lám.* 3.ª *fig.* 3.ª]

M. ¿No hay otro medo de abreviar las figuras?

D. Siempre que haya que repetir un mismo número de figuras inferiores, aunque sean de diferentes notas, se usa poner dos líneas horizon-

tales en el pentagráma, con la palabra *simile*, ó *arpegio*. En el primer caso se ejecuta lo que precede á dichas líneas: y en el segundo se forma un arpegio de dos ó mas notas. [*Lám.* 3.ª *fig.* 4.ª]

M. ¿Qué se entiende por síncopa?

D. Una ó mas notas que se hallen entre otras dos de inferior valor con las que completan una parte del todo del compás.

M. ¿Cúal es su objeto?

D. Formar vibraciones contrarias al movimiento natural del compás, ejecutando los sonidos contra tiempo. [*Lám.* 3.ª *fig.* 5.ª]

ARTICULO V.

Compases, ó signos de medidas.

M. ¿Qué se entiende por compás?

D. El cuarto signo musical.

M. ¿Cual es su objeto?

D. Fijar la medida y valor que en una pieza de música deberán guardar las figuras musicales, sin cuyo auxilio seria casi imposible reunir su perfecta ejecucion.

M. ¿Cuantos compases hay?

D. Dos fundamentales: perfecto, é imperfecto.

M. ¿Por qué se denominan asi?

D. Porque el primero consta de cuatro partes iguales, y el segundo de tres solamente.

M. ¿Cómo se escribe el compás perfecto?

D. Con una C en el pentagráma.

M. ¿Por qué razon con una C?

D. Porque siendo la semibreve la figura mayor que pueden contener, pues ella sola es suficiente

para llenar dicho compás, por el compás de cuatro tiempos, de consiguiente las demás figuras, guardan su division progresiva natural de mitades.

M. ¿Cómo se lleva, ó *bate* el compás perfecto?

D. En cuatro tiempos.

M. Demuéstrelo V.

D. Es de esta manera.

M. ¿Cómo se escribe el compás imperfecto?

D. Con los números arábigos $\frac{3}{4}$, y se denomina tres por cuatro.

M. ¿Por qué se escriben con números?

D. Porque siendo el compás imperfecto una fraccion del perfecto, es preciso notarlo del mismo modo que los quebrados de la unidad aritmética, manifestando por medio de un denominador y un numerador qué parte es del perfecto, y deducir cuales son las figuras de que debe constar.

M. Esplique V. la teoría de esta numeracion.

D. Los dos números con que se escribe el compás imperfecto se esplican del modo siguiente.

El número que se fija en el pentagráma, y es el denominador, denota en cuantas partes se halla dividida la unidad musical, ó (lo que es lo mismo) qué figuras se toman por comparacion, cuyo número sea suficiente para formar

un compás perfecto ó la semibreve. El número superior que se nota encima del pentagráma, y es el numerador, indica cuantas de aquellas mismas figuras se necesitan para formar el compás imperfecto, por cuya razon en la música se llama *número de comparacion al denominador, y número de relacion al numerador.*

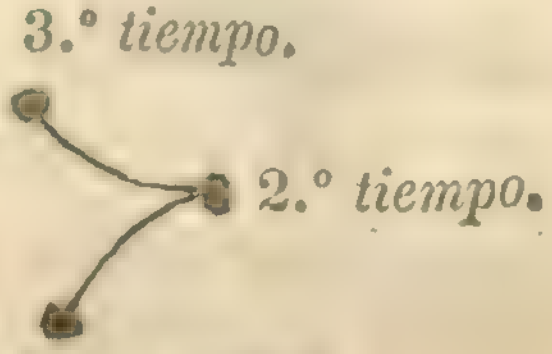
Establecida esta regla, resulta, que el compas *tres por cuatro* ò *imperfecto*, significa que las figuras en que se halla dividida la unidad musical ó semibreve son suficientes para un compás imperfecto; porque el número de comparacion ó denominador es un cuatro, y que cuatro semínimas valen una semibreve; y el número de relacion ó numerador es un tres, y que tres semínimas forman un compás imperfecto: resultando de esta esplicacion, que el compás imperfecto vale tres cuartas partes del compas perfecto, y se nota del mismo modo que la fraccion aritmética $\frac{3}{4}$.

M. ¿Cómo se lleva ó bate el compás imperfecto?

D. En tres tiempos.

M. Demuéstrelo V.

D. Es de esta manera.



M. ¿Se conocen mas compases que los dos esplicados?

D. Hay otros varios, que se distinguen con el nombre de derivados.

M. ¿Por qué se llaman así?

D. Porque unos pertenecen al compas fundamental perfecto, y otros al compas fundamental imperfecto.

M. ¿Cuántos son los compases derivados?

D! Quince.

M. ¿Cuántos pertenecen á cada uno de los dos fundamentales, y por qué?

D. Ocho pertenecen al compás fundamental perfecto, siete al fundamental imperfecto; porque no obstante ser todos una fraccion de la unidad musical ó semibreve, los unos se dividen en dos partes, y por consiguiente es una fraccion perfecta del sistema de mitades; los otros en tres partes, y pertenecen por la misma razon al compás imperfecto.

M. ¿Cómo se escriben los compases derivados, y por qué?

D. Con números arábigos, en el mismo modo que el $\frac{2}{4}$; y por la misma razon.

M. ¿Cuáles son los ocho derivados del compás perfecto?

D. Los siguientes: compás mayor dos por cuatro $\frac{2}{4}$: seis por cuatro $\frac{6}{4}$: seis por ocho $\frac{6}{8}$: doce por ocho $\frac{12}{8}$: diez y seis por ocho $\frac{16}{8}$: seis por diez y seis $\frac{6}{16}$: doce por diez y seis $\frac{12}{16}$:

M ¿Cómo se baten estos derivados?

D Todos en dos tiempos: menos el doce por ocho que es de cuatro movimientos.

M. Demuéstrelo V.

D. Es de esta manera.

2.º *tiempo.*

1.º *tiempo.*

M. Cuáles son los siete derivados del compás imperfecto?

D. Los siguientes: tres por uno $\frac{3}{1}$: tres por dos $\frac{3}{2}$: nueve por cuatro $\frac{9}{4}$: tres por ocho $\frac{3}{8}$; nueve por ocho $\frac{9}{8}$: tres por diez y seis $\frac{3}{16}$: nueve por diez y seis $\frac{9}{16}$. [*Lám.* 3.ª *fig.* 6.ª]

M. ¿Cómo se baten estos derivados?

D. En tres tiempos, lo mismo que el fundamental imperfecto.

M. Siendo el número de comparacion, ó denominador el que manifiesta en cuántas partes se halla dividida la unidad musical ó semibreve, ¿cómo en estos derivados se nota que algunas veces el numerador, ó número de relacion, representa mayor cantidad que la misma unidad, ó semibreve?

D. En los primeros tiempos en que se dió un valor á las notas, y se sujetó la música á medida, fue indispensable establecer unas figuras de mayor valor que la semibreve (que era la de compasacion, pues se sostenia su sonido durante cuatro pulsaciones) para modificar los aires y mo-

vimientos de la melodía, segun debia ésta espresar las pasiones y afectos; mas desde que han instituido en su lugar varios adjetivos italianos que espresan con mas propiedad los movimientos, se han admitido las figuras inferiores á aquella, y han quedado fuera de uso las superiores á la semibreve, y por consiguiente la mayor parte de dichos compases derivados tambien.

M. ¿Cuántos de estos últimos están en uso?

D. Cinco y son: tres del compás perfecto fundamental: $\frac{2}{4}$: $\frac{6}{8}$: $\frac{12}{8}$; y dos del imperfecto fundamental, $\frac{3}{4}$: $\frac{3}{8}$; $\frac{9}{4}$: siguiendo la misma teoría.

M. Esplique V. estos derivados.

D. El dos por cuatro $\frac{2}{4}$ sigaifica: que la figura de comparacion es la semínima, pues cuatro de ellas forman una semibreve; y que dos de ellas son suficientes para este compás, por hallarse el dos de número de relacion; que es decir que vale su mitad.

El compas seis por ocho $\frac{6}{8}$ significa que la figura de comparacion es la corchea, porque ocho corcheas forman una semibreve, y que seis de ellas son suficientes para este compás, por hallarse el seis número de relacion.

En el mismo caso se hallan el $\frac{12}{8}$ „ $\frac{3}{2}$ „ $\frac{9}{8}$ „

M. ¿Cómo dice V. que el número de relacion es inferior al de comparacion en los derivados que han quedado en uso, cuando hay un doce por ocho, y un nueve por ocho?

D. En el artículo cuarto que habla de las figuras, quedó establecido; que las figuras inferiores á la semínima se usan en tresillos y seisillos, sin que esta adiccion aumente su valor en el com-

pas, y siguiendo esta regla resulta: que el $\frac{3}{3}$ es igual á $\frac{6}{8}$, con la diferencia que dichas figuras se escriben en tresillos; y que el $\frac{9}{8}$ es igual al $\frac{3}{4}$; escribiéndose tambien con tresillos.

M. ¿Cuántos son los adjetivos italianos que se han admitido para espresar los movimientos?

D. Son cinco fundamentales y cinco derivados. Los fundamentales se llaman: *Adagio*, *Largo*, *Andante*, *Alegro y Presto*: Los derivados se llaman: *Lento*, *Larguето*, *Andantino*, *Alegreto y Alegro asai ó Prestísimo*.

M. ¿Hay algunas otras palabras significativas y admitidas para clasificar los aires ó movimientos de la musica?

D. Hay varias, pero se usan indebidamente y contra el sentido que esplican, y son: *Gracioso*, *con espresion*, *cómodo*, *moderato*, *con brío*, *sostenuto*, *vivace*, *smorfiosso*, *mosso* &c., que solo son aplicables á la espresion que debe darse á la música que se ejecuta, y no al aire ó movimiento con que debe ejecutarse.

M. ¿Cómo, ó por qué reglas se acostumbran los principiantes á conocer á primera vista el valor que cada una de las figuras debe tener en los diferentes compases?

D. Escribirán en un pentagráma ó pauta todas cuantas figuras quieran, fijando primero la llave y un compas cualquiera, y siguiendo la regla de la division progresiva, segun el número y figuras que le pertenezcan respectivamente, dividirán los compases que vayan formando con una linea perpendicular que corra las cinco del pentagrama, empezando siempre á hacer uso de pocas figuras á la vez, á fin de no confundirse

cuya operacion equivale á sumar quebrados y separar los enteros. [*Lám.* 3.ª *fig.* 13. *y* 14.]

ARTICULO VI.

Accidentes ó signos de alteracion.

M. ¿Qué se entiende por *accidentes?*
D. El quinto signo de la música.
M. ¿Cuál es su objeto?
D. Unos sirven para alterar la progresion diatónica de las notas en la escala ú octava, y otros para manifestar las diferentes suspensiones, repeticiones y silencios que ocurren en la escritura musical, y hacen parte de la melodía y armonía, por lo que se dividen en *sensibles y mudos.*
M. ¿Cuántos son los accidentes sensibles, y cómo se denominan?
D. Cinco, y se llaman: *Sostenido, bemol, becuadro, puntillo y ligadura.*
M. Esplique V. sus respectivos caracteres y efectos.
D. El sostenido tiene la figura de una doble cruz : su efecto es aumentar un semitono á la nota, á cuyo lado izquierdo se señala; y como las siete notas son susceptibles de esta alteracion, los sostenidos son siete.
M. ¿Qué progresion guardan entre sí?
D. La de una quinta al ascender, ó de una cuarta al descender, y es como sigue:

El 1.º en fa.
2.º en do.
3.º en sol.
4.º en re.

5.º en la,
6.º en mi.
7.º en si.
[*Lám.* 4.ª *fig.* 1.ª]

M. ¿Cuantos son los *Bemoles*, cómo se notan, y qué efecto producen?

D. El *Bemol* tiene la figura de una *b:* su efecto es al contrario del sostenido; pues sirve para disminuir un semitono á la nota, á cuyo lado izquierdo se señala; y por la misma razon son siete.

M. ¿Qué progresion guardan?

D. La inversa de la de los sostenidos, y es la de una cuarta al ascender, ó de una quinta al descender, y es como sigue:
El 1.º en si.
2.º en mi.
3.º en la.
4.º en re.
5.º en sol.
6.º en do.
7.º en fa.
[*Lám.* 4.ª *fig,* 2.ª]

M. ¿Qué figura tiene el *Becuadro*, y cuál es su efecto?

D. El *Becuadro* se nota como una *b* cuadrada ♮

[illegible] al lado izquierdo de las notas que hayan sido alteradas por un *sostenido ó bemol*; para que vuelvan al estado en que se hallaban antes de dicha alteracion

M. ¿Qué progresion guardan?

D. Ninguna; porque (como ya se ha dicho) es un signo que solo se emplea para hacer cesar

los efectos de los sostenidos y bemoles indiferentemente.

M. ¿Cuándo y cómo se emplean los *sostenidos y bemoles?*

D. De dos modos, que se distinguen en fijos y accidentales

M. ¿Cuáles son los fijos?

D. Los que se señalan entre la llave y el compas, al principio de una pieza de música. [*Lám.* 4.ª *fig.* 3.ª]

M. ¿Cuál es su objeto?

D. Determinar el tono y modo en que se halla escrita dicha pieza de música; lo que se esplicará mas adelante.

M. ¿Cuál es su efecto?

D Alterar en toda la pieza de música los sonidos á que pertenezcan.

M. ¿Pueden usarse indistintamente?

D. No señor, porque deben guardar precisamente la progresion que les está señalada.

M. ¿En este caso cuál será el efecto de un becuadro?

D Volver el sonido á su ser natural, solo en aquel compas en que se halle y no mas. [*Lam.* 4.ª *fig.* 4.ª]

M. ¿Cuáles son los accidentales?

D Los que pueden notarse indistintamente y sin guardar progresion alguna, en el discurso de una pieza de música en un compas cualquiera.

M. ¿Cuál es su objeto?

D. Anunciar ó verificar una modulacion; ó hacer un adorno musical.

M. ¿Cuál es su efecto?

D. Alterar solo en aquel compas el sonido á que pertenezca. [*Lám.* 4. *fig.* 5]

M. ¿Se necesita usar de becuadro para que aquel sonido alterado accidentalmente vuelva á su antiguo ser?

D. No señor, porque concluido el compás termina el efecto del sostenido ó benol accidental; pero si en el mismo compás debe volver á su ser el sonido alterado, entonces es indispensable ponerle el becuadro. (*Lám.* 4.ª *fig.* 4.ª)

M. ¿Los becuadros pueden usarse fijos y accidentales aisladamente?

D. Si señor, pero en los casos siguientes se usan fijos cuando en una pieza de música se quiere pasar de un tono ó modo á otro, lo que se verifica poniendo al principio del compás aquel número de becuadros que se necesitan para hacer cesar los efectos de los sostenidos ó bemoles que habia en la llave. Se usan accidentalmente cuando se quiere hacer cesar en un compás cualquiera los efectos de un sostenido ó bemol fijo ó accidental.

M. ¿Pueden los sonidos tener mayor alteracion que la de un semitono?

D. Si señor, pueden ascender ó descender un tono entero.

M. ¿Cuál es el signo que produce esta nueva alteracion?

D. El sostenido ó bemol doble.

M. ¿Cómo se señalan?

D. El sostenido doble con una aspa X: y el bemol doble con una *b* doble *bb*.

M. ¿Cúal es su objeto?

D. Aumentar ó disminuir un semitono á la nota que haya sido ya alterada por un sostenido ó bemol.

M. ¿La nota alterada con un sostenido ó bemol doble qué sonido dará?

D. Si está alterada con un sostenido doble dará el sonido que le sigue en su octava; y asi el *Fa X* será equivalente á *Sol*: si lo está con un bemol doble dará el sonido que le antecede en su octava por lo que *Si bb*, será equivalente á La; (*Lám.* 4.ª *fig.* 6.ª)

M. ¿En este caso el becuadro qué efecto produce cuando se pone á una nota alterada por uno de los dos dobles y cómo se notará?

D. Habiendo dicho que los dobles solo pueden emplearse despues de haber alterado una nota con uno de los dos accidentes: el becuadro la repone en el estado en que se hallaba cuando fué alterada de nuevo con un doble; pero es preciso notar al lado del becuadro un sostenido ó bemol para manifestar que la nota no vuelve á su natural, y sí al que tenia antes de ser alterada por el accidente doble. [*Lám.* 4.ª *fig.* 7.ª]

M. ¿Qué quiere decir puntillo, y cuál es su objeto y efecto?

D. El puntillo es uno de los signos de convencion, que se han admitido en la escritura musical para su mas fácil lectura y ejecucion: su objeto es evitar la multiplicacion de notas, y su efecto es aumentar la mitad del valor á la figura á cuyo lado derecho se señala; de suerte que si el puntillo se halla despues de la mínima vale estas tres semínimas, si despues de la semínima vale estas tres corcheas &c. [*Lam.* 4.ª *fig.* 8.ª]

M. ¿Hay alguna otra clase de puntillo?

D. Si señor, el doble puntillo.

M. ¿Cúal es su objeto y su efecto?

D. Su objeto es evitar la multiplicidad de notas de

un mismo grado ó sonido; y su efecto aumentar á la nota una octava parte mas de su valor, que es lo mismo que añadir al puntillo una mitad mas de sonido.

M. ¿Demuéstremelo V?

D. Una mínima con doble puntillo vale tres semínimas y una corchea, una semínima tres corcheas y una semicorchea, y asi las demás figuras musicales alteradas con el doble puntillo. [*Lám.* 4.ª *fig.* 9.ª]

M. ¿Qué significa ligadura, y cuál es su objeto y efecto?

D. La ligadura es otro de los signos de convencion para la mas facil inteligencia de la escritura musical. Su objeto es dar un mayor valor indeterminado á una nota, ligándola con otra igual pero de inferior figura, y su efecto es el del puntillo, pues sostiene el sonido mientras dura el valor de ambas en el compás: por ejemplo, una mínima y una corchea, una semínima y una fusa; de lo que resulta que la segunda nota sirve de puntillo á la primera. [*Lám* 4.ª *fig.* 12.]

M. ¿Cuántos son los accidentes mudos?

D. Cinco: pausas, baras con puntillos, párrafos, gcion y calderon

M. ¿Qué se entiende por pausa?

D. Un signo de convencion en la escritura musical, para espresar el tiempo que un cantante ó un instrumentista debe guardar silencio en una pieza de música

M. ¿Cuántas son las pausas, y cuál es su valor?

D. Son nueve, y se equivalen á las nueve figuras musicales; su valor es igual tanto en los

dos compases fundamentales, como en los derivados. [*Lam.* 2.ª *fig.* 2.ª]

M. ¿Las pausas son susceptibles de alteracion?

D. Si señor, pueden ser puntadas del mismo modo que las figuras que representan.

M. ¿Cuál es su objeto y efecto?

D. El mismo que el de las figuras, y su efecto hacer durar mas el silencio, sin notar las fracciones de las pausas. [*Lám.* 4.ª *fig.* 10, *y* 11.]

M. ¿Hay algunos otros signos que espresen silencio?

D. Hay dos mas, y son dos barretas perpendiculares, la una corre tres lineas del pentagráma, y espresa el silencio de cuatro compáses, y la otra solamente dos líneas, y manifiesta el silencio de dos compases, tanto en los dos compases fundamentales como en sus derivados; de modo que con las dichas dos barras, y la pausa de la semibreve, se puede describir un número infinito de compáses de silencio. [*Lam.* 4.ª *fig.* 13.]

M. ¿Para qué sirven las barras con puntillos?

D. Es un signo que se ha adoptado para manifestar la parte ó partes de una pieza de música que debe repetirse. [*Lám.* 4.ª *fig.* 14.]

M ¿Que significan los párrafos?

D. Es una señal que se ha admitido para hacer repetir uno, dos ó mas compases de una pieza de música. [*Lám.* 4.ª *fig.* 15.]

M. ¿Luego sirven para un mismo objeto que las barras con puntillos?

D. No señor; porque las barras con puntillos se usan para hacer repetir una parte entera de una pieza de música, y los párrafos solo se emplean para un corto número de compases aislados; y muchas veces por no copiarlos.

M. ¿Para qué sirve el *guion*?

D. El *guion* es una señal que se usa al fin de los pentagrámas, y se nota en la línea ó espacio fijo ó accidental de la nota con que empieza el pentagráma siguiente, para que el cantante ó instrumentista no se equivoque al pasar de uno á otra especialmente cuando ejecuta una pieza á primera vista. [*Lám.* 4.ª *fig.* 16.]

M. ¿Qué efecto produce el calderon?

D. El de hacer suspender á un mismo tiempo canto á las voces como á los instrumentos, lo que estén ejecutando.

M. ¿Cuántas clases de calderones hay?

D. Dos: calderon de tiempo limitado, y calderon de tiempo ilimitado.

M. ¿Cuál es el de tiempo limitado?

D. Aquel que se nota sobre una pausa cualquiera: la suspension en este caso es muy breve generalmente, y se le da poco mas del valor de la pausa.

M. ¿Y el del tiempo ilimitado?

D. Es el que se pone sobre una nota cualquiera; en este caso la suspension es arbitraria, y segun lo requiere el género de música que se ejecuta.

M. ¿No hay mas calderones?

D. Se llama tambien calderon la libertad que tiene un cantante ó instrumentista cuando ejecuta un *solo*, de hacer una cadencia final, que sea análoga á la música que ha ejecutado; y estos calderones se colocan casi siempre sobre el último compas del *solo*. [*Lám.* 4.ª *fig.* 17. y 18.]

ARTICULO VII.

Adornos musicales.

M. ¿Qué se entiende por adornos musicales?
D Unas pequeñas notas que se ponen á lado de las que forman un canto.
M. ¿Cuántos son y cómo se llaman?
D. Son cuatro, y se denominan: apoyatura, mordente, trino y grupo, ó aliado.
M ¿Qué quiere decir apoyatura?
D. Una pequeña nota que precede á un sonido cualquiera, y generalmente se halla á la distancia de un grado de aquel. [*Lám.* 4ª *fig.* 20.]
M. ¿Suele hallarse á mayor distancia?
D. Si señor; pues algunas veces suele estar la apoyatura á la 3ª 4.ª 5.ª &c. del sonido que se sigue, y en este caso se llama apoyatura de portamento, que es decir, debe ligarse ó llevarse la voz desde la apoyatura al sonido que apoya. [*Lám.* 4.ª *fig.* 21.]
M. ¿Qué valor tiene una apoyatura en el compás?
D. Rigurosamente ninguno; pero se le da el que manifiesta la pequeña nota que la espresa.
M. ¿Cómo se le da dicho valor, si no tiene ninguno en el compás.
D. Sosteniéndola con la voz ó con un instrumento todo el tiempo que representa su valor, tomándolo del sonido que le sigue, que en aquel caso pierde aquel valor en el compás. [*Lám.* 4.ª *fig.* 20 y 21.]
M. ¿Es preciso dar siempre á las apoyaturas el valor que representan?
D Es indispensable, si se desea cumplir la intencion del autor.

M. ¿De qué modo se ejecutan las apoyaturas?

D. Ligandolas con el sonido que le sigue, para darle una mayor fuerza y espresion.

M ¿Por qué no se escriben las apoyaturas con su propio valor en el compás, lo que proporcionaria mas exactitud en la ejecucion?

D. Porque las mas veces una apoyatura forma una disonancia, y sería (siendo nota formal), un yerro en los principios de armonía.

M ¿Luego por qué se admiten en la composicion?

D Para que su sensacion haga sentir con mas placer la nota que le sigue, que és el verdadero objeto de las apoyaturas.

M. ¿Qué quiere decir mordente?

D. Se entiende por esta voz una apoyatura doble, ó de dos pequeñas notas, las que forman una melodia de salto ó de grado con el sonido á cuyo lado se pone.

M. Esplíquelo V. con un ejemplo.

D. Supongamos que al sonido do, se le ponga un mordente, su efecto será *do re do*, ó *do si do;* los dos primeros son el mordente, y el último el sonido del compas. [*Lám.* 4.ª *fig.* 22]

M. ¿Qué se entiende por trino?

D. Un compuesto de dos solas notas que mútua y rápidamente se suceden.

M. ¿Cómo se señala el trino?

D. Poniendo sobre el sonido que debe trinarse las dos primeras letras de él: *tr.*

M ¿Cómo se ejecuta el trino?

D. Siempre con la nota ó sonido superior del que se espresa. [*Lám.* 4.ª *fig.* 23.]

M. Para que el trino sea perfecto, ¿qué otras circunstancias deben concurrir?

D. Las de prepararlo y terminarlo.

M. ¿Cómo se prepara el trino?

D. Haciendo sentir primeramente la nota ó sonido que antecede al trinado. [*Lám.* 4.ª *fig.* 24]

M. ¿Cómo se termina el trino?

D. Haciendo sentir despues de concluido el trino, la nota que le antecede, la nota trinada, y últimamente la misma nota primera. [*Lám.* 4.ª *fig.* 25.]

M. ¿En qué consiste la belleza de un trino?

D. En que se ejecute con velocidad, igualdad y fuerza.

M. ¿Qué se entiende por grupo ó aliado?

D. Una union de varias pequeñas notas, que en forma de apoyaturas ó mordentes preceden un sonido cualquiera.

M ¿De cuántas notas se compone el grupo ó aliado?

D. Generalmente de tres.

M. ¿De qué modo?

D. Ascendiendo ó descendiendo.

M. Ponga V. un ejemplo.

D. Supongamos que el sonido al que se pone un grupo sea un *do*: el grupo, en el primer caso, será *si*, *do*, *re*, *do*: y en el segundo será: *re*, *do*, *si*, *do*, los tres primeros forman el grupo sobre el cuarto que es el sonido principal ó su base.

M. ¿Puede formarse un grupo con mas de tres notas?

D. Puede tener cuatro; pero se usa cuando se halla entre dos notas.

M. Esplíquelo V.

D. Si el grupo se halla entre *re*, *mi*, le formarán las notas *do*, *re*, *do*, *si*, *do*, *mi*, al descender; y *do*, *si*, *do*, *re*, *do*, *mi*, al ascender: las cuatro del

centro forman el grupo, y la primera y quinta su base.

M. ¡Hay alguna señal para espresar el grupo, sin necesidad de escribir sus notitas?

D. Con una ⌒ que se pone encima de una nota ó entre dos.

M. ¡Cómo debe ejecutarse?

D. Con mucha exactitud y velocidad.

M. ¡El grupo está siempre ligado á la nota?

D. Si señor, y debe formar un todo con ella. [*Lám* 4.ª *fig.* 26.]

M. ¡No se conocen en la música otros adornos?

D. Estos cuatro son los que como tales estan admitidos, todos los demas que hacen los cantantes é instrumentistas concertantes son *ad libitum*, y segun la calidad y fuerza de su voz, ó instrumento; pero es dado á muy pocos saberlas usar con precision, tiempo y lugar.

ARTICULO VIII.

Del movimiento.

M. ¡Qué se entiende por movimiento?

D. La accion del compás, que tambien suele llamarse *aire.*

M. ¡Cuántos movimientos se conocen en la música?

D. Tres fundamentales, que son: *Lento*, *Moderado* y *Presto*; y nueve derivados, que son: del *Lento*, Grave: Adagio: Largo: del *Moderado*: Andante: Andantino: Alegretto, del *Presto*: Allegro: Vivace: Prestisimo.

M. ¡Cuál es la índole de los movimientos derivados?

D. La graduada modificacion entre el fundamental de que parten, al fundamental á que llegan.

M. ¿Qué otras modificaciones tiene el movimiento musical?

D. Ninguna, en cuanto á la accion mas ó menos acelerada del compás; pero muchas que pertenecen y detallan el modo de ejecutar la música, y los efectos que debe inspirar.

M. Esplíquelos V.

D. Se han adoptado varios adjetivos italianos, que ninguna relacion tienen con los movimientos, y solo se dirigen á manifestar la clase de espresion con que debe ejecutarse aquella pieza de música. Los mas usados son los siguientes: Sostenuto, Cantabbile, Affettuoso; para el movimiento Grave y sus derivados: Maestoso, Espresivo, Gracioso, para el movimiento Moderado y sus derivados: Agitato, Brioso, Scherzoso, para el movimiento Allegro y sus derivados. Tambien se usan los adjetivos: assai, molto, non troppo; y sirven para añadir una pequeña modificacion á los movimientos; pero es constante que Allegro assai y Prestísimo son sinónimos, y que el andante non troppo y el andantino lo son igualmente; y así los demas.

FIN DE LA PRIMERA PARTE.

GRAMÁTICA RAZONADA MUSICAL.

PARTE SEGUNDA.

APLICACION DE LOS CARACTERES MUSICALES Ó SINTASIS DE LA MUSICA.

ARTICULO I.

Del sonido.

Maestro. ¿Qué se entiende por sonido?

Discípulo. El resultado del choque de dos cuerpos que ponen el aire en movimiento, de lo que resulta una sensacion que hiere el órgano del oido con mas ó menos impulso.

M. ¿Qué especie de sensaciones son las que produce este choque, y cuántas son?

D. Dos: y se distinguen con el nombre de *ruido y sonido*. El primero produce una sensacion indeterminada é irracional; el segundo la produce determinada y racional.

M. Qué es lo que produce el ruido, y por qué su sensacion es indeterminada, é irracional?

D. El ruido lo produce el tiro de un arma de

fuego, el choque de las armas blancas, el golpe de los martillos, la caida de un cuerpo cualquiera á su centro &c., y se llama indeterminada é irracional su sensacion, porque no es posible fijar harmónicamente su entonacion, elevacion y valor musical.

M. ¿Qué es lo que produce el sonido y por qué su sensacion es determinada y racional?

D. La voz humana, una cuerda mas ó menos tirante, un tubo de cualquiera dimension, una campana &c., y su sensacion se llama determinada y racional, porque se puede fijar exactamente su estencion, elevacion y valor musical.

M. ¿Cuántas son las atribuciones del sonido?

D. Son tres: 1.ª *el tono*, que en esta acepcion se toma por la elevacion ó progresion de los sonidos, desde el mas grave al mas agudo: 2.ª *la fuerza*, que es lo que clasifica la calidad de los sonidos, desde el mas endeble al mas fuerte: 3.ª *la cualidad ó timbre*, que determina la clase de los sonidos, desde el mas obscuro al mas brillante.

M. ¿Con qué signo musical se espresan los sonidos?

D. Con las notas, que quedan esplicadas en el artículo segundo de la primera parte de esta gramática.

M. ¿Qué resultado produce el sonido?

D. Dos, y son: *la armonía y la melodía.*

M. ¿Que se entiende por armonía?

D. Llámase armonía, á la reunion simultánea de varios sonidos, mas ó menos gratos, que produce un buen efecto al oido, aunque no se sujete al ritmo ó medida.

M. ¿Qué se entiende por melodía?

D. Llámase melodía, á la succesion progresiva de

sonido en sonido, algunas veces estraña á la armonía de la que trae su origen; pero siempre arreglada á los sonidos que constituyen el modo, y sujeta á la modulacion y al ritmo ó medida, que es quien determina y divide sus frases.

ARTICULO II.

Del tono y su division.

M. ¿Qué se entiende por tono?

D. Esta voz ha tenido varias acepciones; pues tan pronto esplicaba las notas como sus intervalos; y el módo mayor ó menor de una pieza de mùsica.

M. ¿Cuál es su verdadero significado?

D. La definicion exacta de esta voz es: la distancia ó intervalo que hay de una nota á otra, como de *do á re*: de *do á mi* &c.

M. ¿Cómo se debe en este caso reemplazar su significado en las otras dos acepciones?

D. En la primera, que pertenece á las notas ó signos de armonía, se llamará sonido; y en la otra que clasifica la armonía de tercera mayor ó menor se llamará modo. (*a*).

M. Es el tono susceptible de alguna division?

D. Si señor: se divide en dos mitades ó medios tonos, que tambien se llaman semitonos.

M. ¿Son todas las siete notas ó signos de armonía, susceptibles de esta division?

D. Solamente cinco, y son: *la*, *si*, *re*, *mi* y *sol*, porque *do* y *fa*, son naturalmente semitonos, ó medios tonos.

[*a*] *Vease los articulos* 1 *y* 5 *de esta segunda parte.*

M. ¿El tono se divide en dos semitonos iguales?
D. No señor.
M. ¿Por qué?
D. Porque el uno es mayor y el otro es menor.
M. Esplíquelos V.
D. El tono se divide en armónicamente en nueve comas, de las que, cinco pertenecen al semitono mayor, y cuatro al semitono menor. Es semitono mayor todo sonido alterado por un sostenido: como do, do sostenido. Es semitono menor todo sonido alterado por un bemol: como do, do bemol.
M. ¿Se conocen otros semitonos mayores y menores en la música?
D. Si señor; y pertenecen á la armonía.
M. ¿Cuáles son?
D. Los que hay entre dos sonidos.
M. Esplíquelos V.
D. Son semitonos mayores las distancias ó intervalos que existen entre dos notas, como: *mi*, *fa*, *si*, *do*, y son semitonos menores las distancias ó intervalos que existen entre una misma nota alterada, como: *do*, *do sostenido &c: fa*, *fa sostenido*: *re*, *re bemól*. (*Lám.* 5. *fig.* 1 *y* 2).
M. Cuando una nota se halla alterada en la llave ó accidentalmente, ¿cuál será el intervalo entre la que le precede y la que la sigue?
D. Si la nota alterada lo ha sido por un sostenido, entonces el intervalo de la que le precede es de un semitono mas, y el del que la sigue de un semitono menos; por ejemplo: *do*, *re*, *mi*.

de *do* á *re*, ... hay un tono } dos tonos.
de *re* á *mi*, ... un tono }
de *do*, á *re sostenido*, tono y medio } dos tonos.
de *re sostenido*, á *mi* .. medio tono }

Si la nota alterada lo ha sido por un bemól, en-

tonces el intervalo de la que le precede es de un semitono menos, y el del que la sigue de un semitono mas: por ejemplo: *do*, *re*, *mi*.

de *do* á *re*, ... hay un tono } dos tonos.
de *re* á *mì*, ... un tono }
de *do* á *re bemol*, . hay medio tono } dos tonos.
de *re bemol*, á *mi*, ...tono y medio }

(*Lám.* 5. *fig.* 1.)

M. ¿Estos semitonos serán mayores ó menores?

D. Mayores, porque como queda dicho, el intervalo existe entre dos notas.

M. ¿Qué otra acepcion tiene la voz tono?

D. Se llama generalmente tono la tónica, ó primera del tono, en que se halla escrita una pieza de música; pero es un abuso, que debe reformarse, por no ser exacta su definicion.

ARTICULO III.

De la octava y su formacion.

M. ¿Qué se entiende por octava?

D. La escala *diatónica* de ocho sonidos ó notas.

M. ¿Qué quiere decir *diatónica*?

D. Esta palabra es griega, y manifiesta que los sonidos ó notas se siguen de grado y sin interrupcion; como: *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

M. ¿Cuántos tonos contiene la octava ó escala diatónica?

D. Seis tonos, que se dividen en cinco tonos y dos semitonos mayores.

M. ¿Cuántas clases de octavas hay?

D. Tres, que se conocen con los nombres siguientes: *escala diatónica: escala cromática: escala enharmónica.*

M. ¿Qué significa la voz *cromática?*

D. Esta voz es griega, y significa que los sonidos ó notas siguen una progresion diatónica, pero de semitonos.

M. ¿Y la voz *enarmónica?*

D. Tambien es griega, y significa que los sonidos ó notas siguen una progresion diatónica, pero de cuartos de tonos ó *comas.*

M. Demuéstrelo V.

D. La octava ó escala diatónica, es la que acabo de esplicar; y se forma ó contiene los tonos y semitonos siguientes:

1. de *do* á *re*, ... un tono... 1.
2. de *re* á *mi*, ... un tono... 1.
3. de *mi* á *fa.* un semitono. mayor .... $\frac{1}{2}$.
4. de *fa* á *sol* ..... un tono... 1.
5. de *sol* á *la*, ... un tono... 1.
6. de *la* á *si*, ... un tono... 1.
7. de *si* á *do*, (octava) un semitono mayor.. $\frac{1}{2}$.

[*Lám.* 5. *fig.* 5.] son seis..... 6 tonos.

La octava cromática, es la que se forma ó contiene solamente medios tonos ó semitonos mayores y menores, y es como se sigue:

1. de *do* á *do* sostenido. $\frac{1}{2}$ ó un semit. menor.
2. de *do* sostenido á *re.* $\frac{1}{2}$ .....id. mayor.
3. de *re* á *re* sostenido. $\frac{1}{2}$ .....id. menor.
4. de *re* sostenido á *mi* $\frac{1}{2}$ .....id. mayor.
5. de *mi* á *fa* ..... $\frac{1}{2}$ .....id. mayor.
6. de *fa* a *fa* sostenido. $\frac{1}{2}$ .....id. menor.
7. de *fa* sostenido á *sol.* $\frac{1}{2}$ .....id mayor.
8. de *sol* á *sol* sostenido. $\frac{1}{2}$ .....id. menor.
9. de *sol* sostenido á *la.* $\frac{1}{2}$ .....id. mayor.
10. de *la* á *la* sostenido. $\frac{1}{2}$ .....id. menor.

11. de *la* sostenido á *si*. $\frac{1}{2}$ .....id. mayor
12. de *si* á *do*..... $\frac{1}{2}$ .....id. mayor.

[*Lam. 5. fig. 3.*]. son seis..... .... 6 tonos.

de lo que resulta que dicha octava contiene cinco semitonos menores, y siete mayores, que forman seis tonos.

M. ¿Hay otro modo de demostrar esta progresion cromática?

D. Si señor, por medio de los bemoles y becuadros, y es como se sigue:

1. de *do* á *re* bemól .. $\frac{1}{2}$ ó un semit. mayor.
2. de *re* bemól á *re* natural $\frac{1}{2}$ .... id. menor
3. de *re* natural á *mi* bemól $\frac{1}{2}$ .... id. mayor.
4. de *mi* bemól á *mi* natural $\frac{1}{2}$ .... id. menor.
5. de *mi* natural á *fa* ..... $\frac{1}{2}$ .... id. mayor.
6. de *fa* á *sol* bemól ..... $\frac{1}{2}$ .... id. mayor.
7. de *sol* bemól á *sol* natural $\frac{1}{2}$ .... id. menor.
8. de *sol* natural á *la* bemól $\frac{1}{2}$ .... id. mayor.
9. de *la* bemól á *la* natural $\frac{1}{2}$ .... id. menor.
10. de *la* natural á *si* bemól $\frac{1}{2}$ .... id. mayor.
11. de *si* bemól á *si* natural $\frac{1}{2}$ .... id. menor.
12. de *si* natural á *do* ..... $\frac{1}{2}$ .... id. mayor.

[*Lam. 5. fig 4*]. son seis ..... 6 tonos.

y resultan tambien cinco semitonos menores y siete mayores. La octava enarmónica, como he dicho ya, se supone que debe formarse ó contener los intervalos que hay entre un semitono menor y otro mayor, como por ejemplo: *do*, *do sostenido*, *re bemól*, *re becuadro*, *re sostenido*, *mi bemol* &c. pero como esta diferencia no existe en los instrumentos de tecla y trastes, y apenas se yori-

fica en los de aire y cuerda, se ha abandonado su uso como impracticable, particularmente en la música moderna, por la multiplicidad de las pequeñas figuras, y velocidad de los movimientos.

M. ¿Bajo qué nombres se distinguen los tonos y semitonos de que se compone la octava?

D. Por los siguientes y son:

1. *do* ..... tónica ó primera de tono:
2. *re* ..... segunda de tono:
3. *mi* ..... mediante, ó tercera de tono:
4. *fa* ..... subdominante, ó cuarta de tono:
5. *sol* ..... dominante, ó quinta de tono:
6. *la* ..... sesta de tono:
7. *si* ..... sensible, ó séptima de tono:
8. *do* ..... octava:

M. ¿Los doce semitonos pueden ser empleados como tónica ó primera de tono?

D Si señor; pero para ello es indispensable servirse de los sostenidos y bemoles fijos y accidentales, para cuyo efecto han sido adoptados, como se esplicará en el artículo 5.º de esta segunda parte.

M La escala general descrita con las dos llaves fundamentales [*Lám.* 1.ª *fig.* 11] ¿cuántas octavas contiene?

D. Cinco octavas.

M. ¿A qué voces pertenecen?

D A todas las tres, que son: grave, media y aguda.

M. ¿Cuántas octavas representa cada una en dicha escala general?

D. Tres cada una de aquellas.

M. ¿Demuéstrelo V.

D La 1.ª, 2.ª y 3.ª octava, de las cinco de la escala general, forman las tres octavas de la voz

grave: la 2.ª, 3.ª, y 4.ª octava, de la dicha escala, forman las tres octavas de la voz media: la 3.ª, 4.ª y 5.ª octava, de la misma escala, forman las tres octavas de la voz aguda; de lo que resulta:

1.º Que la octava media de la voz grave es la octava grave de la voz media.

2.º Que la octava aguda de la voz grave es la octava media de la voz media, y la octava grave de la voz aguda.

3.º Y finalmente que la octava aguda de la voz media, es la octava media de la voz aguda; quedando probado por este medio: *que de una ú otra voz solo hay una octava de diferencia en sus sonidos.*

ARTICULO IV.

De los intervalos y modo de formarlos.

M. ¿Qué se entiende por intervalo?

D. En su acepcion general significa la distancia que hay de un sonido á otro, sea ascendiendo ó descendiendo.

M. ¿Luego será lo mismo que estension?

D. No señor; porque el intervalo se considera como indivisible (aunque algunas veces contiene dos ó mas acordes), y la estension es susceptible de division.

M. ¿Cuántos son los intervalos?

D. Son seis: el de 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, y 7.ª

M. ¿Cómo se forman los intervalos?

D. Con las dos notas principales y las que se contienen entre ellas.

M. Demuéstrelo V.

D. *Do re.* es intervalo de 2.ª; porque desde la nota

que empieza á la que concluye el intervalo no hay ninguna otra: *do mi*, es intervalo de 3.ª; porque entre la nota que empieza el acorde, la que lo concluye, y se llaman principales, hay una nota que es el *re*: *do*, *fa*; produce un intervalo de 4.ª; porque entre las dos notas principales hay *re y mi*: *do*, *sol* produce un intervalo de 5.ª; porque entre las dos notas principales hay *re*, *mi*, *fa*: *do*, *la* forma un intervalo de 6.ª; porque entre las dos notas principales hay *re*, *mi*, *fa*, *sol*: y finalmente *do*, *si*, produce un intervalo de 7.ª; porque entre las dos notas principales hay *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. [*Lám* 5. *fig.* 6]

M. ¿Cuántas especies de intervalos hay?

D. Dos, y se distinguen con los adjetivos de *conyuntos y disyuntos*.

M. Esplíquelos V.

D Se llama intervalo conyunto, cuando la distancia es diatónica, como *do*, *re*, *mi*, *fa* &c., y es intervalo disyunto, cuando dicha distancia se halla entre dos sonidos cuya progresion es de salto, como *do*, *mi*, *fa*, *re* &c. [*Lám* 5 *fig.* 7].

M. ¿En cuántas clases se dividen los intervalos, sean conyuntos ó disyuntos?

D En dos, que son: *consonantes y disonantes*.

M ¿Por qué se llaman asi?

D. Porque los consonantes causan una sensacion agradable al oido; y los disonantes no solo no forman armonía, sino que disuenan y casi incomodan.

M. Clasifique V. las atribuciones de los intervalos consonantes.

D Los intervalos consonantes pueden ser *perfectos é imperfectos*, *sencillos y dobles*.

M ¿Cuales son los intervalos consonantes perfectos, y por qué se denominan así?

D. Se llaman perfectos los intervalos de 4.ª y 5.ª porque conservan invariablemente una misma distancia de su tónica en ambos modos.

M. ¿Cuales son los intervalos consonantes imperfectos, y por qué se llaman asi?

D. Por la razon inversa, y son los de 3.ª y 6.ª; pues sus distancias de la tónica se alteran, segun el modo á que pertenezcan; como se demostrará en el artículo quinto de esta segunda parte.

M. ¿Cuáles son los intervalos sencillos y por qué se llaman asi?

D. Todos los intervalos que se comprenden en la estension de la octava son sencillos, y son: el de 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, 7.ª, 8.ª, y se llaman sencillos porque no necesitan para su formacion del auxilio de otra octava.

M. ¿Cuáles son los intervalos dobles, y por qué se denominan asi?

D. Porque se necesita la estension de dos ó mas octavas para formarles, y son: los de 9.ª, 10.ª, 11.ª, 12.ª, 13.ª, 14.ª, 15.ª &c., y equivalen al de doble 2.ª, doble 3.ª, doble 4.ª, &c. [*Lám.* 5. *fig.* 8.]

M. ¿Clasifique V. las atribuciones de los intervalos disonantes

D. Los intervalos disonantes pueden ser mayores y menores: sencillos y dobles.

M. ¿Cuáles son los intervalos disonantes mayores, y por qué se llaman asi?

D. Todos los acordes que pueden ser supérfluos, como son los de 2.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª y se llaman mayores, porque contienen la mayor distancia de su intervalo ó el mayor número de semitonos.

M. ¿Cuáles son los intervalos disonantes menores, y por qué se llaman así?

D. Todos los acordes que pueden ser diminutos, como son los de 3.ª, 4.ª, 5.ª, 7.ª y se denominan menores, porque contienen la menor distancia de su intervalo, ó el menor número de semitonos.

M. ¿Luego los acordes de 4.ª y de 5.ª pueden ser supérfluos y diminutos?

D. Si señor.

M. ¿Por qué?

D. Porque sin formar *modo* alguno, pertenecen al mayor y al menor.

M. ¿Cuáles son los intervalos disonantes sencillos y dobles?

D. Los que guardan las mismas distancias en la octava, que los intervalos consonantes arriba demostrados.

M. ¿Cuál es el mayor de los intervalos?

D. El de séptima mayor.

M. ¿Cuál es el menor de los intervalos?

D. El de segunda menor.

M. ¿Los intervalos consonantes pueden volverse disonantes?

D. Si señor; pero accidentalmente.

M. Pasemos á la formacion y demostracion de los intervalos: ¿cuántas clases de segundas hay?

D. Hay tres y son 2.ª mayor, 2.ª menor y 2.ª superflua.

M. ¿Cuántos tonos y semitonos contiene cada una?

D. La 2.ª mayor contiene un solo tono como *do re:* la 2.ª menor contiene un semitono mayor, como *mi, fa,* y la 2.ª supérflua contiene un tono y semitono menor, como: *do, re sostenido.*

M. ¿Estas tres segundas son consonantes ó disonantes?

D. Todas tres son disonantes.

M. ¿Cuántas clases de terceras hay?

D. Tres y son: 3.ª mayor: 3.ª menor: y 3.ª diminuta.

M. ¿Cuántos tonos y semitonos contiene cada una?

D. La 3.ª mayor contiene dos tonos, como *do*, *mi*, la 3.ª menor contiene un tono y un semitono mayor como *re*, *fa*, y la 3.ª diminuta contiene dos semitonos mayores, como: *re sostenido*, *fa*.

M. ¿Estas tres terceras son todas consonantes?

D. La 3.ª mayor y 3.ª menor son consonantes, pero la 3.ª diminuta es disonante.

M. ¿Cuántas clases de cuartas hay?

D. Tres y son: 4.ª justa ó natural: 4.ª supérflua: y 4.ª diminuta.

M. ¿Cuántos tonos y semitonos contiene cada una?

D. La 4.ª justa contiene dos tonos y un semitono mayor, como: *do*, *fa* La 4.ª supérflua contiene tres tonos, como: *fa*, *si*, y la 4.ª diminuta contiene dos semitonos mayores y un tono como: *do sostenido*, *fa*.

M. ¿Estas tres cuartas son consonantes ó disonantes?

D La 4.ª justa es consonante; la 4.ª supérflua que tambien se llama tritono, y la diminuta son disonantes.

M. ¿Cuántas clases de quintas hay?

D. Tres: y son 5.ª justa ó natural; 5.ª supérflua, y 5.ª diminuta.

M. ¿Cuántos tonos y semitonos contiene cada una?

D. La 5.ª natural contiene tres tonos y un semitono mayor como: *do*, *sol*: la 5.ª supérflua contiene tres tonos, un semitono mayor, y otro menor, como: *do*, *sol sostenido*, y la 5.ª diminuta contiene dos semitonos mayores, y dos tonos, como: *si*, *fa*.

M. ¿Estas tres quintas son consonantes ó disónantes?

D. La 5.ª *natural* es consonante: la 5 ª supérflua y la *diminuta* son disonantes

M. ¿Cuántas clases de sestas hay?

D. Tres, y son: 6 ª mayor: 6 ª menor y 6.ª supérflua.

M. ¿Cuántos tonos y semitonos contiene cada una?

D. La 6.ª mayor contiene cuatro tonos y un semitono mayor, como *do, sol:* la 6.ª menor contiene tres tonos y dos semitonos mayores, como *mi, do;* y la 6.ª supérflua, contiene cuatro tonos, un semitono mayor y otro menor, como *fa, re sostenido.*

M. ¿Estas tres sestas son consonantes ó disonantes?

D. La 6.ª mayor y la 6.ª menor son consonantes: la 6.ª supérflua es disonante.

M. ¿Cuántas clases de séptimas hay?

D. Tres, y son: 7.ª mayor: 7.ª menor; y 7 ª diminuta.

M. ¿Cuántos tonos y semitonos contiene cada una?

D La 7.ª mayor contiene cinco tonos y un semitono mayor, como: *do, si:* la 7 ª menor contiene cuatro tonos y dos semitonos mayores, como: *re, do:* y la 7 ª diminuta, contiene tres tonos y tres semitonos mayores, como *sol, sostenido, fa.*

M. ¿Estas tres séptimas son consonantes ó disonantes?

D. Son todas disonantes. [*Lám.* 5. *fig* 9].

M. ¿Qué otro intervalo se conoce?

D. La octava.

M. ¿Este intervalo es consonante ó disonante?

D. Es consonante.

M. ¿Cuáles son las atribuciones peculiares de la octava?

D. Dos: 1.ª, sirve de principio y fin al mismo so-

nido que representa, por lo que se denomina, *equisono:* 2ª sirve de complemento á todos los intervalos que se hallan en sus límites.

M. ¿Qué se entiende por complemento de un intervalo?

D. El trastrueque de los dos sonidos que lo forman.

M Demuéstrelo V.

D. La 3.ª mayor *do*, *mi*, trastrocando la presente una sesta menor, *mi*, *do*, y este será su complemento, que es decir: buscar la octava del primer sonido partiendo del segundo que forma el intervalo.

M. ¿Mudando el nombre del intervalo por medio del trastrueque, se cambia tambien su denominacion de mayor, menor, superfluo y diminuto?

D. Si señor.

M ¿Hay alguna regla fija y general para ello?

D. Si señor.

M. Demuéstrelo V.

D. Todos los intervalos mayores, en sus complementos se vuelven menores; y vice versa los menores mayores. Todos los intervalos supérfluos, en sus complementos se vuelven diminutos; y vice versa los diminutos supérfluos.

M. ¿Bajo esta regla, quedará en su complemento una segunda menor, como *do*, *re bemól*?

D Dará una 7.ª mayor, como *re bemól*, *do*.

M. ¿Qué dará una 2ª mayor, como *do*, *re*?

D. Dará una 7ª menor, como *re*, *do*.

M. ¿Qué dará una 2.ª superflua, como *do*, *re sostenido*?

D. Dará una 7.ª diminuta, como *re sostenido*, *do*.

M. ¿Qué dará una 3.ª mayor, como *do*, *mi*.

D. Dará una 6.ª menor, como *mi*, *do*.

M. ¿Qué dará una 3.ª menor, como *do*, *mi bemól*?
D Dará una 6.ª mayor, como *mi bemól*, *do*.
M. ¿Qué dará una 3.ª diminuta, *do sostenido*, *mi bemól*?
D. Dará una 6.ª superflua, como *mi bemól*, *do sostenido*
M. ¿Qué dará una 4.ª natural, como *do*, *fa*?
D. Dará una 5.ª natural, como *fa*, *do*.
M. ¿Qué dará una 4.ª superflua, como *do*, *fa sostenido*?
D. Dará una 5.ª diminuta, como *fa sostenido*, *do*.
M. ¿Qué dará una 4.ª diminuta, como *do sostenido*, *fa*?
D. Dará una 5.ª supérflua, como *fa*, *do sostenido*.
M. ¿Qué dará una 5.ª natural, como *fa*, *do*?
D. Dará una 4.ª natural, como *do*, *fa*.
M. ¿Qué dará una 5.ª supérflua, como *fa*, *do sostenido*?
D. Dará una 4.ª diminuta, como *do sostenido*, *fa*.
M. ¿Qué dará una 5.ª diminuta, como *fá sostenido*?
D Dará una 4.ª supérflua, como *do*, *fa sostenido*.
M. ¿Qué dará una 6.ª mayor, como *do*, *la*?
D. Dará una 3.ª menor, como *la do*.
M. ¿Qué dará una 6.ª menor, como *do*, *la bemól*?
D. Dará una 3.ª mayor, como *la bemól*, *do*.
M. ¿Qué dara una 6.ª supérflua, como *do*, *la sostenido*?
D. Dará una 3.ª diminuta, como *la sostenido*, *do*.
M. ¿Qué dará una 7.ª mayor, como *do*, *si*?
D. Dara una 2.ª menor, como *si*, *do*.
M. Qué dará una 7.ª menor, como *do*, *si bemól*?
D. Dara una 2.ª mayor, como *si bemól*, *do*.
M. ¿Qué dará una 7.ª diminuta, como *do sostenido*, *si bemól*?

D Dará una 2.ª supérflua, como *si bemól, do sostenido.* [*Lám* 5. *fig.* 10.]

M. ¿Qué dará una octava, como *do, do?*

D. Dará el unísono

M. ¿Qué se entiende por unísono?

D. La union de dos sonidos que no se diferencian entre sí.

M ¿La union de estos dos sonidos es consonante ó disonante?

D. Algunos pretenden que sea consonante; pero generalmente está admitido no ser consonante ni disonante aunque principio de cualquiera intervalo consonante ó disonante.

M. ¿Qué razon hay para creerlo asi?

D. La razon es que un sonido solo repetido en muchas octavas, no puede formar armonía, luego no es consonante; ni menos puede causar una sensacion incómoda, luego tampoco es disonante.

M. ¿Se conocen mas intervalos en la música?

D Si señor, otros ocho.

M. ¿Cuáles son?

D. El semitono menor, como *do, do sostenido:* la 3.ª supérflua, como *do, mi sostenido:* la 4.ª mas que supérflua, como *do bemól, fa sostenido:* la 5.ª mas que supérflua, como *do bemól, sol sostenido:* la 6.ª diminuta, como *do sostenido, la bemol:* la 7.ª supérflua, como *do, si sostenido:* la octava disminuta, como *do, do bemol;* y la octava supérflua, como *do, do sostenido*

M. ¿Por qué no ha hecho V. mencion de estos intervalos?

D. Porque no derivan de la formacion de los acordes del sistema admitido.

M ¿A qué sistema pertenecen?

D. Al enarmónico.

M. ¿Por qué?

D. Porque en dicho sistema se admite el intervalo del cuarto tono, como *do sostenido, re bemól: mi sostenido, fa: si sostenido, do. sol sostenido la bemól: si do bemól: si sostenido do &c*, cuyo intervalo es nulo en el sistema cromático ó moderno, en el que un mismo sonido espresa dos notas ó voces diferentes; y asi es que el *si*, es equivalente al *do bemól*: *el mi sostenido, al fa: el sol sostenido, al la bemól: el re sostenido al mi bemól: el la sostenido, al si bemól; el do sostenido, al re bemól*. [*Veanse la fig. 3 y 4 de la lám.* 5]

M. ¿Deduciremos pues que el resultado del sistema enharmónico es desconocido en nuestra música!

D. No señor: porque por medio de la harmonía y de la melodía se perciben algunas veces los efectos de las transiciones enharmónicas.

ARTICULO V.

Del modo y su teoría.

M. ¿Qué se entiende por *modo*?

D. Una determinada disposicion de armonía, que califica toda la octava con relacion á su tónica.

M. ¿Qué diferencia hay entre *tono y modo*?

D. En que el *tono* solo indica el sonído ó nota que debe servir de tónica á una pieza música; y el *modo* determina la *tercera ó mediante*, y clasifica toda la octava sobre aquella nota fundamental.

M. ¿Cuántos modos se conocen en la música?

D. Dos: *modo mayor, y modo menor*.

M. ¿En que se diferencian!

D. En la colocacion que guardan los dos semitonos mayores que hay en la octava.

M. Esplique V. su teoría.

D. Tres son las cuerdas ó notas esenciales del modo, que juntas forman un acorde perfecto, y son: 1.ª *la tónica*: que es el signo fundamental del tono y modo: 2.ª la *quinta ó dominante*, que se halla á la quinta de la tónica: 3.ª la *tercera ó mediante*, que se halla á la tercera de la tónica y es la que propiamente constituye el modo; pero como esta puede ser de dos especies, hay dos modos diferentes como queda dicho, y son: *modo mayor, y modo menor*: es *modo mayor*, cuando la *tercera*, ó mediante dista dos tonos de la tónica; como *do, mi:* es *modo menor*, cuando la tercera ó mediante solo dista tono y medio de la tónica; como *la, do.*

M. ¿Las demas notas de la octava guardan la misma progresion en ambas octaves?

D. No señor: en el *modo mayor*, la *sesta*, y la *séptima ó sensible* deben ser mayores, esto es, la *sesta* debe distar cuatro tonos y medio de la tónica como *do, la*; y la *séptima* cinco tonos y medio, como *do, si:* en el *modo menor*, aquellos dos intervalos deben ser menores, y por consiguiente la *sesta* debe distar tres tonos y dos semitonos de la tónica, como *la, fa:* y la *séptima* cinco solamente como *la, sol*: pero siendo indispensable que la *séptima*, sea mayor en ámbos modos, (por cuya razon se le llama sensible) en el de tercera menor se hace dicho intervalo mayor accidentalmente como: *la, sol sostenido.*

M. Establecida esta teoría ¿donde quedan los dos semitonos mayores en ámbos modos?

D. En el *modo mayor* se halla el primero entre la *tercera* y la *cuarta*, como *mi, fa:* y el segundo entre la *séptima* y la *octava* como *si, do:* en el mo-

do menor, el primero entre la *segunda* y la *tercera*, como *si*, *do*: y el segundo entre la *quinta* y la *sesta*, como *mi*, *fa:* de modo que los intervalos que precisamente deben guardar los sonidos en una octava diatónica en ámbos modos son los siguientes: [*a*]

MODO MAYOR.

De la primera de tono ó tónica.
2 à la segunda debe haber un tono... 1
3 á la tercera ó mediante..... 1
4 á la cuarta ó subdominante..... ½
5 á la quinta ó dominante..... 1
6 á la sesta..... 1
7 á la séptima ó sensible..... 1
8 á la octava..... ½

Total.....Son 6 tonos.

MODO MENOR.

De la primera de tono ó tónica.
2 á la segunda debe haber un tono.. 1
3 á la tercera ó mediante..... ½
4 á la cuarta ó subdominante..... 1
5 á la quinta ó dominante..... 1
6 á la sesta..... ½

[*a*] *Vease la figura* 5.ª *de la Lám.* 5.ª *en la que se han presentado las dos octavas naturales, y que demuestran la progresion de ambos modos sin el auxilio de los accidentes.*

7 á la séptima ó sensible..... 1
8 á la octava..... 1

Total.....Son 6 tonos.

Teniéndose presente (como queda ya dicho) que la *séptima*, en el modo menor, se hace mayor accidente; y entonces resulta que el intervalo que hay entre la *sesta* y la *septima*, será de un tono y medio, como *la*, *sol sostenido*.

M. ¿Cuáles son las notas, cuyos intervalos nunca se alteran en una octava, sea en modo mayor ó menor?

D. Tres: la *segunda*, la *cuarta* subdominante y la *quinta* dominante.

M. ¿Por qué?

D. Porque solamente la *tercera* y la sesta son las que determinan el modo y no otras.

M. ¿Hay alguna de las siete notas, que sirviendo de tónica puedan las demas de su escala diatónica representar el modo mayor ó menor, sin el auxilio de sostenidos ó bemoles?

D. Si señor.

M. ¿Cuáles son?

D. La nota *do*, por el mayor: y la nota *la*, por modo menor.

M. ¿Por qué?

D. Porque sus escalas diatónicas guardan naturalmente los intervalos que exigen ámbos modos.

M. Demuéstrelo V.

D. Siguiendo la regla arriba esplicada, diremos:

MODO MAYOR.

1	tónica, de *do.*	
2	segunda, á *re* un tono.....	1
3	tercera, á *mi*.....	1
4	cuarta, á *fa*.....	½
5	quinta, á *sol*.....	1
6	sesta, á *la*.....	1
7	séptima, á *si*.....	1
8	octava, á *do*.....	½
[*Lám.* 5 *fig.* 5.]	Total.....	6 tonos

MODO MENOR.

1	tónica, de *la*	
2	segunda á *si* un tono.....	1
3	tercera á *do*.....	½
4	cuarta, á *re*.....	1
5	quinta, á *mi*	1
6	sesta, á *fa*.....	½
7	séptima, á *sol*.....	1
8	octava, á *la*.....	1
[*Lám.* 5. *fig.* 5.]	Total.....	6 tonos

M. En el artículo anterior que trata de la octava se dijo: que todos los semitonos eran susceptibles para servir de tónica, con el auxilio de los sostenidos y bemoles: por lo que es preciso demostrar cuantas serán las notas que podrán servir de tónica.

D. Veinte y una en el modo mayor, y veinte y una en el modo menor; que forman un total de 42 tónicas en ámbos modos.

M. Diga V. sus nombres.

D. *Do*, *do* sostenido, *do* bemól,
re, *re* sostenido, *re* bemól,
mi, *mi* sostenido, *mi* bemól,
fa, *fa* sostenido, *fa* bemól,
sol, *sol* sostenido, *sol* bemól,
la, *la* sostenido, *la* bemól,
si, *si* sostenido, *si* bemól.
} en ámbos modos.

M. ¿Hallándose en estas 21 tónicas varios sonidos *omologos*, no seria posible rectificarlas y disminuirlas?

D. Si señor; y ésta es la razon por la que solo están en uso 24 tónicas, 12 para cada modo; evitándose asi un crecidísimo número de accidentes naturales y dobles, fijos y accidentales.

M. ¿Cuáles son las 24 tónicas que han quedado admitidas?

D. Son las siguientes:

do, *do* sostenido, ó *re* bemól,
re natural,
mi bemól, *mi* natural,
fa, *fa* sostenido, ó *sol* bemól,
sol natural,
la bemól, *la* natural,
si bemol, *si* natural.
} en ámbos modos.

M ¿Cómo se denomina esta progresion de semitonos?

D. Escala cromática.

M ¿Pertenece esta escala á alguno de los dos modos?

D. No señor; pero en ámbos se puede hacer de paso ó carrera.

M. Fijadas ya las 24 tónicas, demuestre V. su teoría, para que resulte la perfecta colocacion de las notas que deben formar su octava diatónica.

D. Establecida la tónica y el modo, todos los demas sonidos de su octava, (para poder obtener el nombre relativo al fundamental y propio al lugar que ocupan) deberán prestarse mútuamente una mitad de su valor armónico siempre que se necesite, á fin de guardar la distancia que se les señala en ámbos modos; y de ahi viene el caso de los accidentes fijos en la llave.

M. Forme V. una octava modo mayor, y otra modo menor, con un solo sostenido fijo en la llave.

D. Estas dos octavas resultarán sobre las tónicas de *sol*, *modo mayor*, y de *mi*, *modo menor*.

M. Demuéstrelo V.

D. Octava modo mayor,
Sol, la, si, do, re, mi, fa sostenido, sol.
Octava modo menor.
Mi, fa sostenido, sol, la, si, do, re, mi.

En el primer caso es modo mayor; porque debiendo distar la séptima un tono de la sesta y medio de la octava, se consigue alterando el *fa* con un sostenido, y se verifica la mutua cesion del semitono, entre el *fa* y el *sol*.

En el segundo caso es modo menor; porque debiendo distar la segunda un tono de la tónica y medio de la tercera, se consigue alterando el *fa* con un sostenido; y se verifica igualmente la mutua cesion del semitono entre el *fa* y el *sol;* de lo que resulta que ambas octavas se hallan niveladas con sus respectivas tónicas ó notas fundamentales en ambos modos, por medio de un sos-

tenido fijo en la llave. Por la misma razon:

Con 2 sostenidos será { *Re*: modo mayor; y *Si*: modo menor.

Con 3 sostenidos será { *La*: modo mayor; y *Fa* sosten.: modo menor.

Con 4 sostenidos será { *Mi*: modo mayor; y *Do*: sosten modo menor.

Con 5 sostenidos será { *Si*: modo mayor: y *Sol* sosten.: modo menor.

M. Forme V. una octava modo mayor, y otra modo menor con un bemól.

D. Estas octavas resultarán sobre las tónicas de *fa*, modo mayor, y *re* modo menor.

M. Demuéstrelo V.

D. { Octava modo mayor.
Fá, sol, la, si bemól, do, re, mi, fa.
{ Octava modo menor.
Re, mi, fa, sol, la, si bemól, do, re.

En el primer caso es *modo mayor*, porque debiendo distar la cuarta medio tono de la tercera y uno de la quinta, se consigue alterando el *si* con un bemól, y se verifica la mutua cesion de un semitono entre el *si* y el *do*. En el segundo caso es *modo menor*, porque debiendo distar la sesta medio tono de la quinta y uno de la séptima, se consigue alterando el *si* con un bemól: y se verifica tambien la mutua cesion del semitono entre el *si* y el *do*. Por la misma razon:

Con 2 bemoles será { *Si* bemól: modo mayor *Sol*: modo menor.

Con 3 bemoles será { *Mi* bemól: modo mayor *Do*: modo menor.

Con 4 bemoles será { *La* bemól: modo mayor *Fa*: modo menor

Con 5 bemoles será { *Re* bemól: modo mayor / *Si* bemól: modo menor

Con 6 bemoles será { *Sol* bemól: modo mayor / *Mi* bemól: modo menor

M. ¿Por qué dice V. que se verifica la cesion del semitono entre la nota alterada y la que le sigue, cuando ésta en ninguno de los dos casos varía del sonido?

D. Porque la cesion del semitono consiste en aumentar ó disminuir el intervalo natural entre la nota alterada, la que le sigue y la que le precede; y asi es que el sostenido recibe un semitono de la nota que le sigue, y lo agrega á la que él altera; y el bemól quita un semitono á la nota alterada por él, y lo agrega á la inmediata. En ambos casos solamente la nota alterada es la que varía de sonido; pero el intervalo que la precede y el que le sigue varian de cantidad armónica. [*Lám.* 5 *fig.* 1.]

M. ¿Cómo es que tanto con los sostenidos como con los bemoles, en el modo menor, la séptima ó sensible no guarda la distancia con la octava que se le asigna, y resulta en el modo mayor?

D. Porque, como he dicho, se hace mayor accidentalmente, y por esta razon no se pone en la llave el accidente que le pertenece: [*vease la siguiente tabla general de los modos.*]

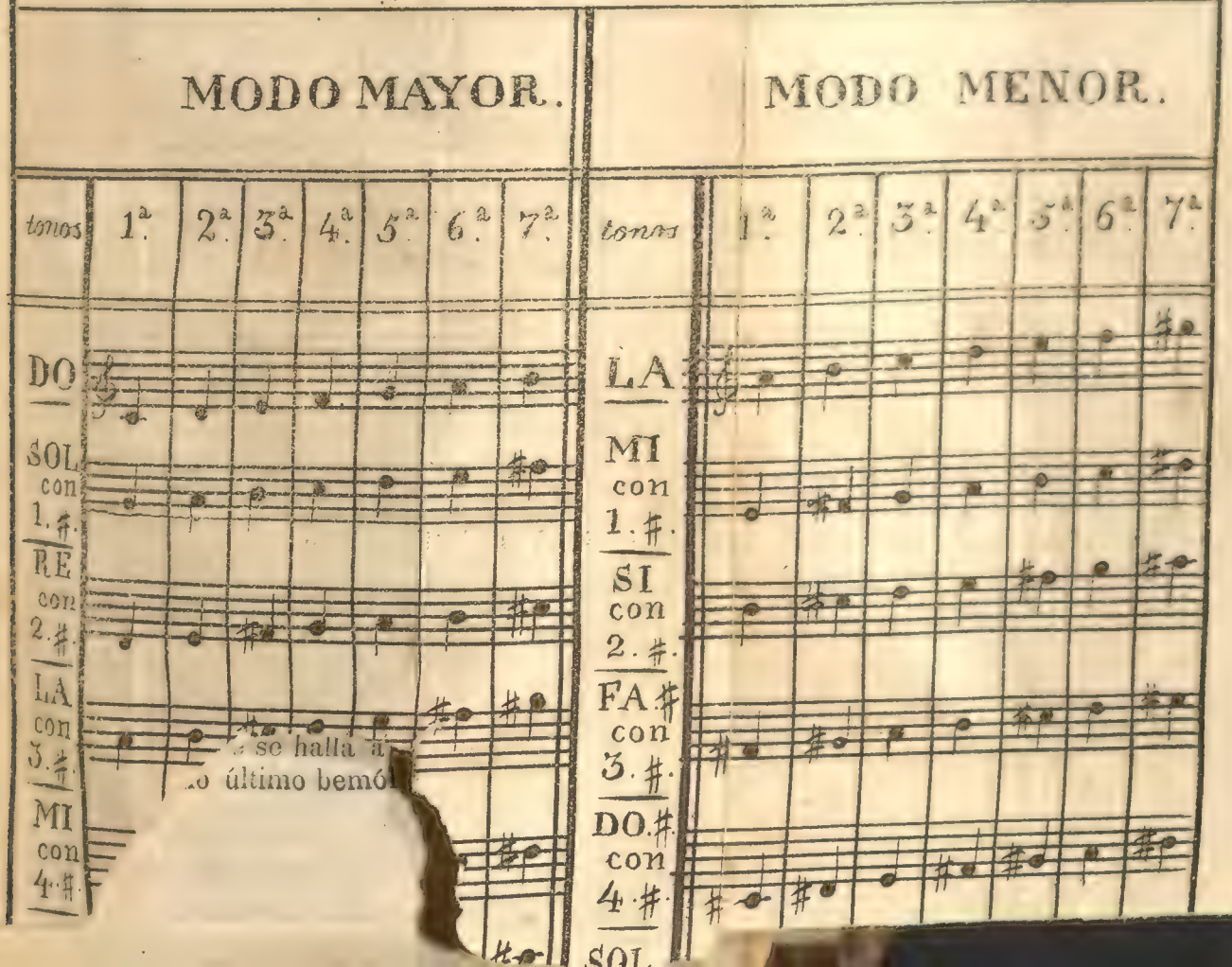
M. ¿No hay otra razon?

D. Si señor: y es que los accidentes fijos deben guardar su progresion: lo que no solo no se verificaria si se pusiesen los que alteran la séptima en el modo menor: sino que muchas veces se verian sostenidos y bemoles juntos en la llave.

M. ¿Se conoce alguna acepcion en los modos?

D. Si señor: dos.

TABLA GENERAL DE LOS MODOS.



eigma acep

M. ¡Cuáles son?
D. Las de: *modo principal y modo relativo.*
M. ¡Cuál es el *modo principal*?
D. Aquel en que se escribe una pieza de música.
M. ¡Y el *modo relativo*?
D. Aquel á que se sale ó pasa en el discurso de una pieza de música, por breve que sea; y se divide en *análogo y desemejante.*
M. ¡Qué se entiende por *modo relativo análogo y desemejante?*
D. Son *análogos* aquellos, cuya armonia es una parte de la del *principal;* y *desemejantes* todos los demas.
M. ¡Cuáles son los *modos análogos* al *modo mayor*?
D. Los de 5.ª y 4.ª modo mayor, que solo difieren del principal en una cuerda, y los de 6.ª 2.ª y 3.ª modo menor.
M. ¡Cuáles son los modos *análogos* al modo menor?
D. El de 3.ª modo mayor, que tambien difiere en una cuerda del *principal;* el de 6.ª modo mayor y el de 4.ª modo menor [*Lám.* 6.ª *fig* 1.ª]
M. ¿Hay algunas reglas para conocer los modos mayores, de los menores sus semejantes?
D. Las reglas ciertas son las siguientes En los modos mayores con sostenidos fijos se tendrá presente: que la nota que sigue al último sostenido de la llave es la *tónica del modo mayor,* y la nota que precede á dicho último sostenido fijo de la llave es la *tónica del modo menor* En los modos mayores con bemoles fijos: la nota que se halla á la quinta (ascendiendo) del último bemól fijo de la llave es la tónica del modo mayor, y la nota que se halla á la tercera (ascendiendo) de dicho último bemól fijo de la lla-

ve, es la tónica del modo menor; advirtiéndose que cuando hay mas de un bemól fijo en la llave, el penúltimo se halla siempre á la tónica del modo mayor, y á la séptima del modo menor. [*Vease la tabla general de los modos pág.* 56.]

M ¿No hay algunas otras reglas?

D. Las ya espuestas son las mas seguras; pero tambien es útil observar, si en el discurso de la canturia ó armonia se hallan alteradas *la* 3 ª *y* 6 ª que son las notas características del modo *mayor* ó *menor*, y las que le difinen: tambien se examina el último compas, que generalmente dá la tónica; y finalmente si la nota que sirve de quinta en el modo mayor se halla alterada accidentalmente; si no lo está es el modo mayor *principal;* y si lo está es el modo menor *relativo;* pues aquella misma nota sirve de séptima á la tónica de dicho modo [*Lám.* 6.ª *fig* 2 ª]

M, Para no confundir el tono con el modo, ¿qué voz deberá adoptarse para especificarlos ambos!

D. Sonímodo, palabra compuesta de la voz *son,* por el sonido ó nota que sirve de tónica á una pieza de música; y de la voz *modo,* para determinar á cuál pertenece.

M En este caso pregunto, ¿en qué *sonímodo* se halla una pieza de música que tenga dos sostenidos fijos en la llave, qué se responderá?

D. En re, modo mayor, ó si modo menór.

M. Un sonido ¿en cuántos *sonímodos* puede dividirse?

D. En seis.

M. Demuéstrelo V. con el sonido, ó nota *Do.*

D 1 do.....

2 do.....modo mayor.

3 do sostenido..... modo menor.

..... modo mayor.

4 do sostenido .....modo menor.
5 do bemól.....modo mayor.
6 do bemól.....modo menor.

[*Lám.* 6. *fig.* 3.]

M. ¿Son todos los sonidos susceptibles de esta division de sonímodos?

D. Si señor, todos los son; pero muchos sonidos resultan *omólogos*, como se ha dicho ya; y por esta razon el círculo de la succesion armónica comprende doce sonidos ó tónicas solamente para cada modo.

M. Manifieste V. cuáles son las 12 tónicas admitidas en cada modo, y cuáles sus omólogos.

D. Las 12 tónicas del modo mayor, y sus omólogos son los siguientes:

TÓNICAS DEL MODO MAYOR	SUS OMÓLOGOS.
1 *Do* sin accidentes....	.....no tiene
2 *Sol* con 1 sostenido...	..... id.
3 *Re* con 2 sostenidos..	..... id.
4 *La* con 3 sostenidos..	..... id.
5 *Mi* con 4 sostenidos..	..... id.
6 *Si* con 5 sostenidos..	*Do* bem. con 7 bemoles.
7 *Fa* sosten. con 6 sosten	*Sol* bem. con 6 bemoles.
8 *Fa* natural con 1 bem.	*Mi* sostenido, con 3 sostenidos naturales y 1 dobles.
9 *Si* bemól con 2 bem..	*La* sostenido, con 4 sostenidos naturales, y 3 dobles
10 *Mi* bemól, con 3 bem.	*Re* sostenido, con 5 sostenidos naturales, y 2 dobles.

11 *La* bemól, con 4 bem.	*Sol* sostenido, con 6 sostenidos naturales, y 1 doble
12 *Re* bemól, con 5 bem	*Do* sostenido con 7 sostenidos

Las 12 tónicas del modo menor y sus omólogos, son los siguientes:

TÓNICAS DEL MODO MENOR	SUS OMÓLOGOS.
1 *La*, sin accidentes.....	..... no tiene
2 *Mi*, con 1 sostenido.....	..... id.
3 *Si*, con 2 sostenidos..	*Do* bemol, con 4 bemoles naturales y 3 dobles
4 *Fa*, sostenido, con 3 sostenidos.	*Sol* bemol con 3 bemoles naturales y 2 dobles.
5 *Do*, sostenido, con 4 sostenidos	*Re* bemol con 6 bemoles naturales y 1 doble.
6 *Sol*, sostenido, con 5 sostenidos.	*La* bemol con 7 bemoles.
7 *Re*, con 1 bemól.....	.....no tiene
8 *Sol*, con 2 bemoles....	.... id.
9 *Do*, con 3 bemoles.....	..... id.
10 *Fa*, con 4 bemoles..	*Mi* sostenido: con 6 sostenidos naturales y 1 doble.
11 *Si* bemól, con 5 bem	*La* sostenido con 7 sostenidos.
12 *Mi* bemól, con 6 bem.	*Re* sostenido con 6 sostenidos.

De lo que resulta que solamente el *fa sostenido modo mayor*, y el *mi bemol modo menor* tengan el mismo número de accidentes fijos en la llave que sus omólogos *sol bemól modo mayor*, y *re bemól modo menor*.

ARTICULO VI.

De los acordes, y su teoría.

M. ¿Qué se entiende por *acorde*?

D. La union de dos ó mas sonidos que se ejecutan á un mismo tiempo, y producen un conjunto armónico.

M. ¿En cuántas clases se dividen los *acordes*?

D. En dos: *acordes consonantes*, y *acordes disonantes*; que tambien se llaman: *perfectos* é *imperfectos*.

M. ¿Cuáles son los *acordes consonantes* ó *perfectos*?

D. Aquellos que contienen los *intervalos consonantes*.

M. ¿Cuántos son los *acordes consonantes perfectos*?

D. Tres, y son: *acorde consonante mayor*, *acorde consonante menor*, *y acorde consonante diminuto*.

M. Demuéstrelos V.

D. Es *acorde consonante mayor* cuando la tónica, tercera y quinta (que es el acorde de la tónica en ambos modos) forman dos terceras conjuntas, la primera mayor, y la segunda menor, como: *do, mi: mi, sol.*

Es *acorde consonante menor*, cuando dichas tres cuerdas forman dos terceras conjuntas, la primera menor, y la segunda mayor, como *la, do: do, mi.*

Es *acorde consonante diminuto*, cuando dichas tres cuerdas forman dos terceras conjuntas, la primera menor, y la segunda disminuta, como: *do, mi bemól: mi bemól, sol bemól* (*Lám 3.ª fig. 4.ª*) pero no es preciso usar las tres cuerdas para que el acorde sea consonante; basta que se oiga

la tercera, que es la que determina el modo, las otras dos pueden omitirse.

M. ¿A qué modo pertenecen dichos tres acordes?

D. El primero determina el modo mayor, el segundo el modo menor, y el tercero no pertenece á modo alguno, porque no tiene como aquellos, su escala diatónica.

M. ¿Qué otros acordes consonantes se conocen en la armonía?

D. El acorde de *tercera y sesta*, y el de *cuarta y sesta*, unas y otras mayores ó menores; porque hacen parte de la harmonía perfecta en ambos modos.

Tambien son acordes consonantes la décima, duodécima y decimaquinta, porque la décima es semejante á la 3.ª, la duodécima á la 5.ª y la decimaquinta á la 8.ª (*Lám. 5. fig 8.*)

M. ¿*Cuáles son los acordes disonantes ó imperfectos?*

D. *Los que contienen uno ó* mas intervalos disonantes.

M. ¿*Cuántos son los* acordes disonantes ó imperfectos?

D. *Todos* aquellos que no pueden de manera alguna constituir, ó producir la 3.ª 5.ª y 8.ª; condiciones esenciales para que el acorde sea consonante perfecto.

M. Clasifiquelos V.

D. Son acordes disonantes ó imperfectos, la séptima, la segunda, la quinta falsa, el tritono, y todos los que sean diminutos ó superfluos.

M. Demuéstrelo V.

D. El acorde de 7ª es disonante porque no puede ser parte del acorde de 3.ª 5ª y 8.ª; y toma un diferente caracter, segun el signo de la octava

sobre que se ejecuta, y segun la naturaleza del modo. La 7 ª que se hace sobre la 5.ª, se llama séptima de dominante en ambos modos: la 7.ª que se ejecuta sobre la 8 ª en el modo mayor, se denomina séptima sensible; y la que se verifica sobre la 8.ª en el modo menor se llama 7 ª diminuta. (*Lám* 6. *fig.* 5.) Siguiendo la regla general arriba establecida, vemos que los acordes de 3.ª y 4 ª, 4 ª y 5 ª y 5.ª y 6 ª: son todos disonantes, porque de ellos resulta una segunda que no puede ser parte de la armonía perfecta de 3.ª 5.ª y 8.ª (*Lám.* 6. *fig.* 6).

M ¿El acorde de dos terceras será consonante ó disonante?

D Si ambas terceras son mayores producirán un acorde disonante porque resultará una 5 ª superflua, y si son ambas menores tambien será disonante, porque formarán una 5 ª falsa.

M ¿De qué modo este acorde podrá formar armonía?

D Cuando una tercera sea mayor y otra menor. (*Lám* 6. *fig.* 7).

M. ¿El acorde de tercera mayor y sesta menor, ó tercera menor y sesta mayor será parte del acorde consonante perfecto?

D No señor.

M ¿Y si se le agregan otras notas?

D Tampoco

M. ¿De qué modo este acorde podrá formar armonía?

D. Siendo ambas mayores, ó menores (*Lám.* 6. *fig* 8).

M. ¿Cómo se determinará si un acorde de muchas notas (que no sea de 3.ª 5.ª y 8.ª) es consonante, ó disonante?

D. Añadiéndole debajo de la nota mas grave su 3ª ó su 5ª: si con la union de una de estas notas resulta la armonía de 3ª 5ª y 8ª, el acorde es consonante, pero si con dicha adicion no presenta aquella armonía perfecta el acorde es disonante. [*Lám.* 6 *fig* 9.: *vease la tabla general. Lám.* 7.ª]

ARTICULO VII.

De las cadencias.

M. ¿Qué significa cadencia?

D. Genéricamente se entiende por esta palabra, el descanso que hace un cantante ó un instrumentista en un sonido cualquiera; por lo que no hay un solo compás sin alguna especie de cadencia.

M. ¿Cuál es la definicion exacta de la palabra cadencia?

D. Debe considerarse la cadencia, para definirla exactamente, bajo dos puntos de vista, y son: 1.° como sucesion armónica: 2.° como division de una frase, ó periodo musical.

M ¿En qué caso la cadencia debe considerarse como sucesion armónica?

D. Siempre que se pasa de un acorde á otro, que no sea su trastrueque; siendo indiferente que el primero contenga ó no una disonancia. (*Lám.* 6. *fig.* 10.)

M ¿En qué caso debe considerarse la cadencia como division de una frase ó periodo musical?

D. Siempre que haga un descanso mas ó menos completo; que es lo que equivale á la puntuacion ortográfica. (*Lam.* 6. *fig.* 11.).

M. ¿Cómo se forma la cadencia?

D. Pasando de un acorde disonante á otro consonante, por medio de dos sonidos fundamentales, de los cuales el primero anuncia la candencia, y el segundo la termina. (*Lám.* 6. *fig.* 12.).

M ¿Por qué el primer sonido anuncia la cadencia?

D. Porque siendo disonante equivale á una conjuncion adversativa que manifiesta no estar concluida la oracion.

M Demuéstrelo V.

E. Como el objeto de la cadencia es hacer sentir un acorde perfecto, es preciso que á este le preceda otro que suspenda y casi *incomode el oido.* Esto solamente puede producirlo la sensacion implícita de un acorde disonante; y asi es que el primer sonido fundamental, siendo disonante, anuncia el segundo, que puede ser igualmente consonante ó disonante, segun el efecto ó puntuacion que se desea espresar.

M. ¿Cuántas clases de cadencias se conocen en la música?

D. Dos, y son: cadencia perfecta, y cadencia imperfecta.

M. Esplíquelas V.

D. Se llama cadencia perfecta, cuando los dos sonidos que la componen son la *dominante* y la *tónica*, como: *sol, do:* y es imperfecta, cuando dichos sonidos son la *subdominante* y la *tónica*, como: *fa, do.*

M. Demuestrelo V.

D. Cuando el bajo fundamental va desde la dominante á la tónica, como queda dicho, es la cadencia perfecta; porque, siendo la dominante uno de los sonidos que pertenecen al acorde perfecto de tonica, el oido esta ya dispuesto á recibir dicho acorde de tónica como decanso:

y así es que al oirse la tónica no se pierde la sensacion del sonido de la dominante: el oido queda satisfecho, y no desea ya otra cosa; en una palabra, produce absolutamente el efecto de un punto final de una frase [*Lám.* 6. *fig.* 13.].

Por la misma razon, cuando el bajo fundamental va desde la subdominante á la tónica, es cadencia imperfecta; porque no perteneciendo el sonido de la subdominante al acorde perfecto de tónica, no puede producir un descanso agradable al oido; y aunque realmente el acorde de tónica es el objeto final de una canturia, la cadencia imperfecta nunca produce el efecto de una oracion concluida. [*Lám.* 6. *fig.* 14].

Pero cuando se quiere que una frase musical descanse un momento sin acabarla del todo (para producir el efecto del *punto y coma*, respecto al *punto solo*) se puede ascender de quinta por medio de dos acordes perfectos, sin la necesidad de espresar ó suponer disonancia alguna. [*Lám.* 6. *fig.* 15.]

Aunque este ejemplo presenta dos acordes perfectos A. B. seguidos, bien se comprende que el descanso momentaneo no puede verificarse en el primero.

M. ¿Qué otras especies de cadencias se conocen en la armonía?

D. Tres, y son: *cadencia escusada: cadencia interrumpida: y cadencia falsa ó cortada.*

M. Esplique V. la *cadencia escusada.*

D. Ya queda dicho, que la cadencia perfecta resulta siempre de la dominante á la tónica; pero si á la segunda de estas dos voces se le añade una disonancia, se le da el nombre de cadencia perfec-

ta escusada; porque lejos de terminar la frase musical, ú oracion armónica (que es el objeto de la cadencia perfecta) da principio á otra claúsula ò cadencia; y por este medio puede formarse una sucesion de cadencias perfectas escusadas?

M. ¿Hay alguna regla para verificar esta sucesion de cadencias escusadas?

D. Si señor: ascendiendo por cuartas ó descendiendo por quintas.

M. Demuéstrelo V.

D. Para obtener esta sucesion de cadencias escusadas es indispensable: que dos voces, que son las que sirven de 7.ª y de 5.ª del primer acorde de la cadencia perfecta, bajen sobre las que sirven de 3.ª y 8.ª del segundo acorde de dicha cadencia; mientras que las otras dos del primero, que son la 3.ª y 8.ª quedan para servir de 7.ª y 5.ª y bajar sobre la 3.ª y 8.ª del acorde que le sigue en dicha sucesion: y asi alternativamente todas las demas de los acordes sucesivos, hasta el descanso final que debe precisamente verificarse por medio de una cadencia perfecta. [*Lám.* 6.ª *fig.* 16.].

M. ¿Cómo se anuncia el descanso final?

D. Deteniéndose en el acorde de una *dominante tónica*, para finalizar la frase armónica en el de *tónica:* como queda ya dicho.

M. Esplique V. la *cadencia interrumpida*

D. Se llama *cadencia interrumpida* cuando el bajo fundamental en vez de bajar de quinta, despues de un acorde de séptima, baja solamente de tercera.

M. ¿Puede verificarse una sucesion de cadencias interrumpidas?

D. Si señor; y se obtiene descendiendo de tercera ó ascendiendo de séptima, por medio de los acordes de séptima.

M. Demuéstrelo *V.*

D. Una sucesion *de cadencias interrumpidas escusadas*, presenta una armonía descendiente, y en ella solo una voz o sonido del primer acorde es la que baja: las otras tres permanecen en su lugar para bajar sucesivamente cuando les toque, segun el número de cadencias interrumpidas que se van á ejecutar; [*Lám.* 6.ª *fig.* 17.] pero esa sucesion no es tan armónica, ni tan perfecta como la anterior.

M. Esplique V. la *cadencia falsa, ó cortada.*

D. Dase el nombre de *cadencia falsa ó cortada* cuando el bajo fundamental en vez de subir de cuarta despues de un acorde de séptima, sube de grado.

M. ¿Puede verificarse una sucesion de *cadencias falsas escusadas*?

D. Si señor; haciendo bajar tres voces ó sonidos del primer acorde, y quedando la que da la 8.ª para preparar la disonancia del acorde siguiente [*Lám.* 6.ª *fig.* 18.] una sucesion de *cadencias falsas escusadas*, tambien produce una armonía descendiente; pero es dura y se practica raras veces.

M. ¿La cadencia tiene alguna otra accepcion?

D. Si señor dos: y son: 1.ª los cuatro acordes que denotan el tono y modo de una pieza de música, y que generalmente se tocan antes de ejecutarla y se llama *dar el tono*: 2.ª el trino, ó caldera final de una pieza de música vocal ó instrumental; porque realmente es la última frase armónica de aquella oracion musical. Comunmente

los cantantes é instrumentistas suelen hacer algunos pasos análogos á la clase de música de la pieza que han ejecutado, como epilogo de la oracion musical, antes de trino final; y á esta especie de fantasia ó capricho se da tambien el nombre de cadencia.

M. ¿Hay alguna variedad en estas cadencias finales?

D. Si señor, dos; y son: *cadencia plena, y cadencia quebrada.*

M. Esplíquelas V.

D. Es *cadencia plena*, cuando se ejecuta el trino final, despues de haber descansado un momento en la voz ó sonido mas agudo del mismo trino; y es *cadencia quebrada*, cuando se ejecuta dicho trino final sin preparacion alguna. (*Lám.* 4. *fig.* 23. 24. y 25.)

ARTICULO VIII.

De la tabladura.

M. ¿Que se entiende por tabladura?

D. El bajo numerado ó cifrado, que se pone como acompañamiento de un canto cualquiera.

M. ¿Qué quiere decir bajo en esta acepcion?

D. La voz ó parte mas baja de las cuatro que forman la perfecta armonía musical, y se divide en *bajo generador ó fundamental, y bajo continuo ó sensible; que puede ser cantante ó sonante.*

M. Esplíqué V. lo que es bajo fundamental

D. Dase este nombre á la cuerda ó sonido de un acorde, que sea el mas apto para regir la armonía perfecta, y determinar el modo. [*Lam.* 6. *fig.* 16.]

M. Luego el bajo de una pieza de música cualquiera será siempre bajo fundamental?

D. No señor.

M. ¿Por qué?

D. Porque la cuerda ó sonido que constituye y representa el bajo de un acorde puede estar en las cuerdas medias ó agudas de este, sin ser su bajo fundamental. (*Lam.* 4. *fig.* 20.).

M. En este caso que nombre se dará al bajo de un acorde que no sea fundamental?

D. Bajo continuo, ó sensible.

M. ¿Deverá ponerse en la armonía precisamente la cuerda ó sonido que expresa el bajo fundamental?

D. No señor.

M. ¿Por qué?

D. Porque muchas veces se suprime, del mismo modo que se verifica con los verbos en una oracion. (*Lám.* 6. *fig.* 21.).

M. ¿A cual de los dos modos pertenece esencialmente, ó privativamente el bajo fundamental?

D. A ambos indiferentemente.

M. Demuestrelo V.

D. El bajo fundamental puede determinar el modo, por medio de tres modulaciones, dos *primarias* y una *secundaria*: se llaman *primarias* cuando se pasa desde la 5.ª ó desde la 4.ª á la tónica, y secundaria cuando se pasa desde la 7.ª mayor á la 8.ª ó tónica. (*Lám.* 6. *fig.* 22, y 23.) Luego dando los acordes propios de dichas cuerdas ó sonidos, segun el modo á que pertenecen resulta: que el bajo fundamental es el que rige la armonía perfecta en ambos modos.

M. ¿Qué se entiende por bajo continuo ó sensible?

D. La cuerda ó sonido mas grave de una com-

posicion armónica, y como el compositor no esta obligado á hacer fundamental el bajo de una pieza de música vocal ó instrumental, resulta esta más *artificiosa*, cuando el bajo es á veces sensible, y á veces fundamental; por lo que suele llamarse tambien bajo misto.

M. ¿A cual de estos bajos pertenece la tabladura?

D. A ambos.

M. ¿Cuál es el objeto de la tabladura?

D. Manifestar con el auxilio de dos guarismos el acorde que pertenece y formar el acompañamiento del bajo de una pieza de música.

M. Demuestrelo V.

D. Cuando el bajo es propio de una pieza concertante, solo da la voz ó sonido que le destina el compositor, segun las reglas de la composicion, colocando en los demas instrumentos las que forman el acorde ó acompañamiento, que constituye la armonía; pero si el bajo acompaña un canto ó un instrumento, sin otro auxilio alguno, es indispensable entonces que haga sentir el acorde que forma la armonía ó acompañamiento de aquel canto; y para evitar el escribir con caracteres musicales dichos acordes, se ha adoptado cifrar el bajo, que es la parte fundamental y mas esencial de una composicion, y sobre la que se arreglan las demas.

M. ¿Qué regla se sigue para usar de la numeracion en la tabladura?

D. El número que indica cada uno de los acordes es propiamente el que corresponde al nombre del acorde: y asi es que el *n.º* 2 indica que aquella voz ó sonido del bajo debe ser acompañado con una segunda, el *n.º* 6. con una sexta &c. Los acordes dobles se notan con dos ó mas gua-

rismos; y asi cuando à la nota del bajo se le ponen los guarismos $\frac{5}{3}$ denota que dicha voz debe ser acompañada con el acorde de tercera y quinta: si son $\frac{6}{4}$ que debe ser el acorde de cuarta y sexta, &c.

M. ¿Como conocerá el tocador, cuando es que la armonía de la tabladura pertenece al modo mayor ó menor?

D. Con el auxilio de los accidentes que se ponen al lado de los guarismos, del mismo modo que se pondrian al lado de las notas; y asi cuando á la voz del bajo se le pone el guarismo *sostenido* 7, *ó* 7 *sostenido* se entenderá que debe ser acompañada con el acorde de séptima mayor: si tuviere *bemól*, será el acorde de tercera menor y quinta &c. [*Lâm.* 6. *fig.* 24.].

M. ¿Puede haber algun caso en que el tocador padezca equivocacion?

D. No señor.

M. ¿Por que?

D. Por que siempre se pone la cifra que esencialmente manifiesta la postura ó acorde que debe servir de acompañamiento al bajo, no obstante que las mas veces se pone una ó dos cifras solamente.

FIN.

INDICE.

PARTE PRIMERA.

CARACTERES MUSICALES.

Pág.

ARTICULO I. *Signos de la música*..... 3.

ARTICULO II. *Notas, ó signos de armonía*.... 4.

ARTICULO III. *Llaves, ó signos de relacion*.... 6.

ARTICULO IV. *Figuras, ó signos de valor*.... 8.

ARTICULO V. *Compases, ó signos de medida*.. 11.

ARTICULO VI. *Accidentes, ó signos de alteracion* 18.

ARTICULO VII. *Adornos musicales*..... 26.

ARTICULO VIII. *Del movimiento*..... 29.

PARTE SEGUNDA.

APLICACION DE LOS CARACTERES MUSICALES Ó SIN-

TASIS DE LA MUSICA.

ARTICULO I. *Del sonido*..... 31.

ARTICULO II. *Del tono y su division*..... 33.

Pág.

ARTICULO III. *De la octava y su formacion...* 35.

ARTICULO IV. *De los intervalos y modo de formarlos.....* 39.

ARTICULO V. *Del modo y su teoría.....* 48.

ARTICULO VI. *De los acordes y su teoría....* 61.

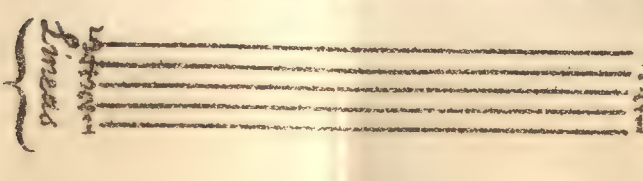
ARTICULO VII. *De las cadencias.....* 64.

ARTICULO VIII. *De la tabladura.....* 69.

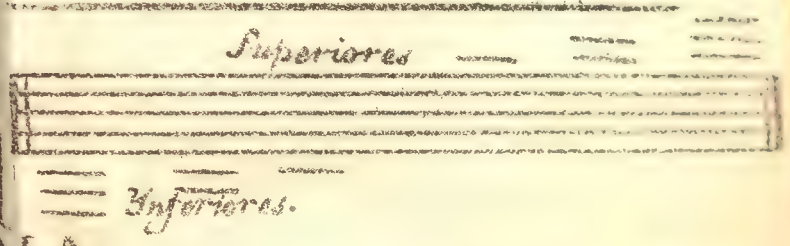
Fig: 1ª.

Lam.: 1

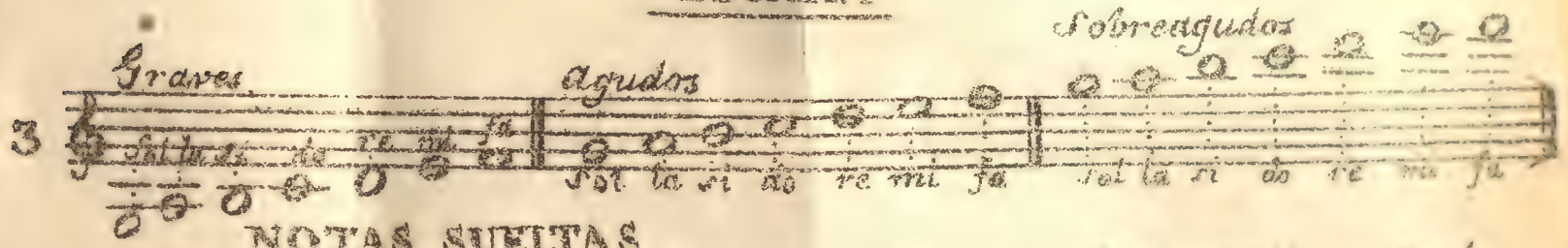
PENTAGRÁMA.



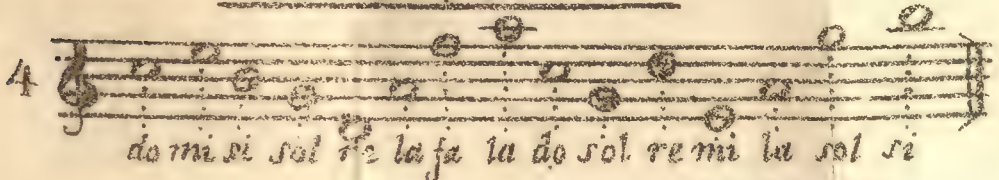
LINEAS ADICCIONALES.



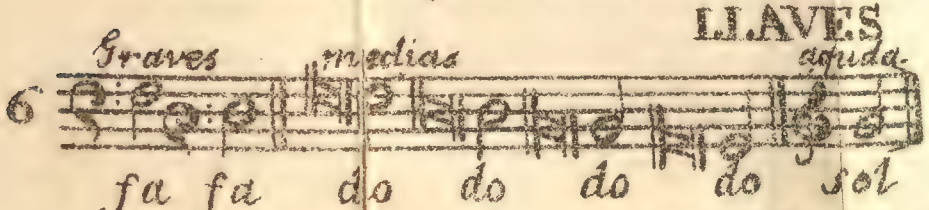
ESCALA

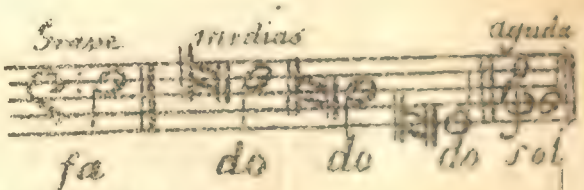


NOTAS SUELTAS

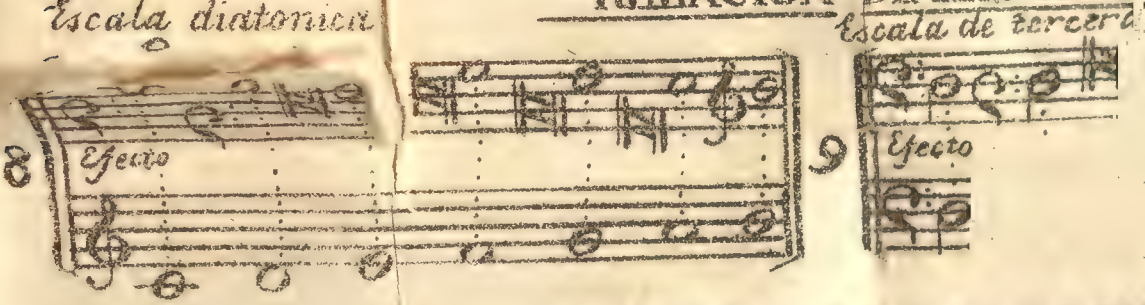


LLAVES



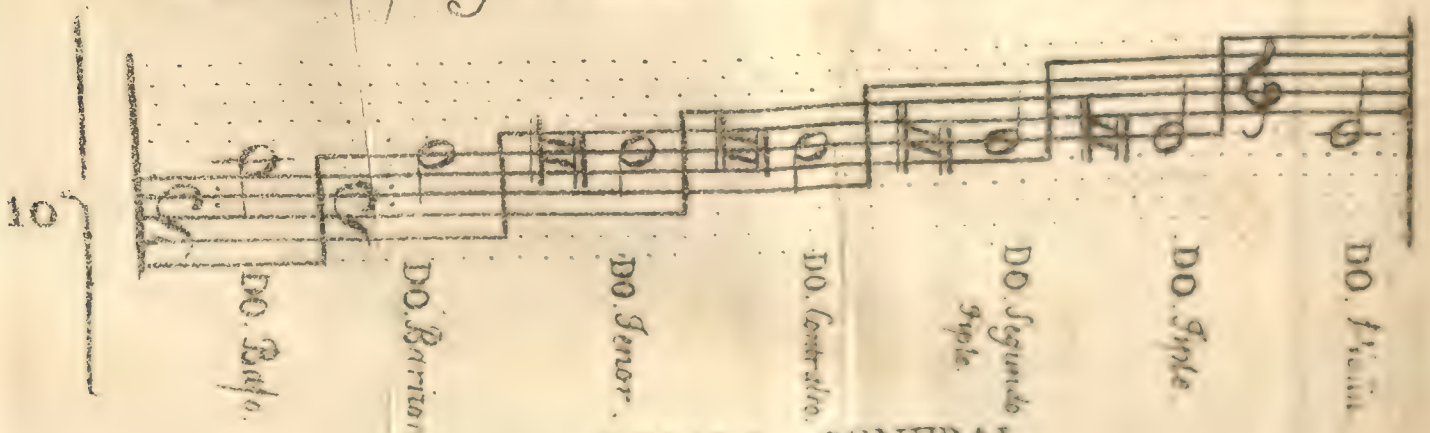


RELACION DE LAS LLAVES

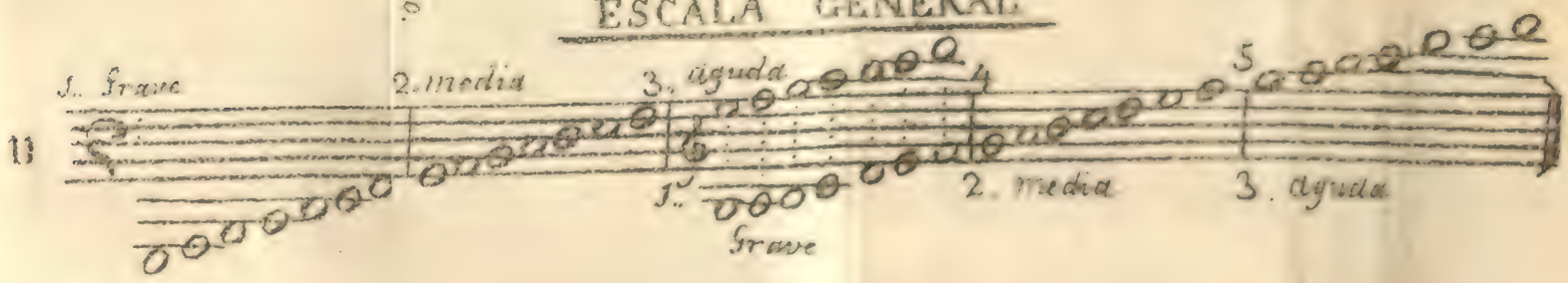


POSICION DE LAS LLAVES

Colocadas progresivamente con la adiccion de una linea



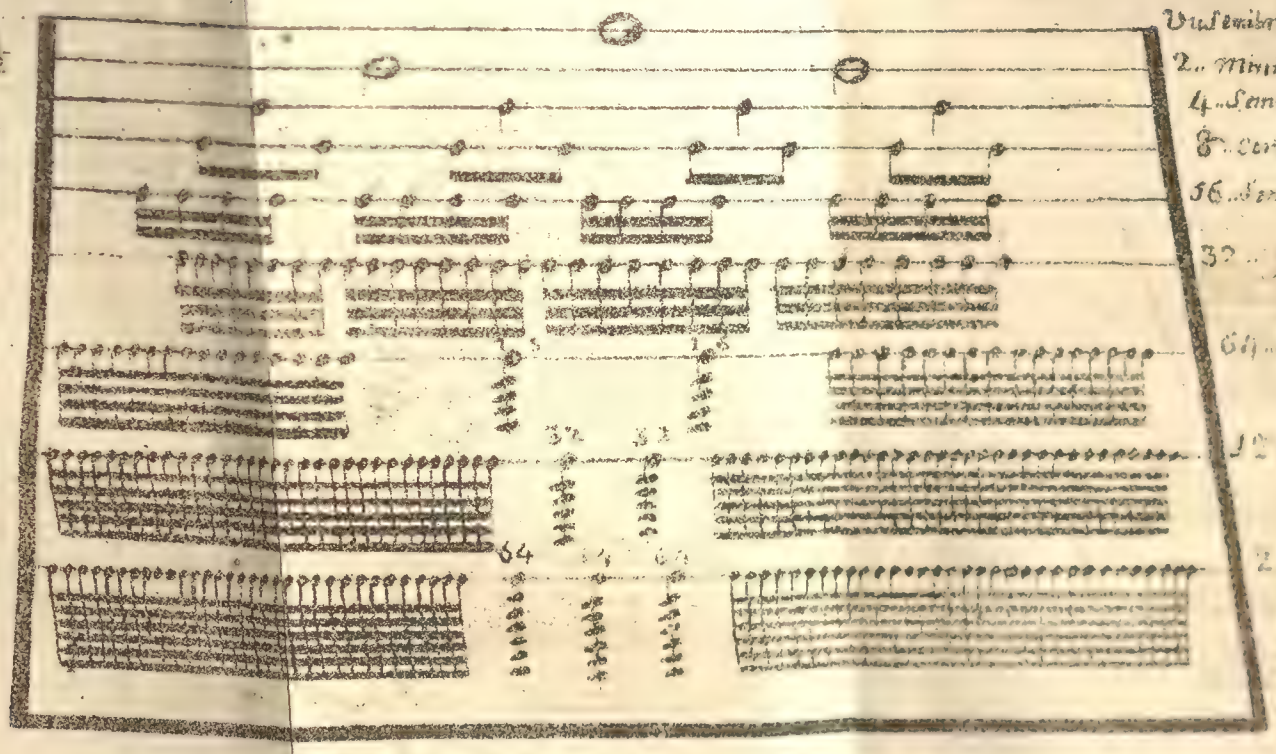
ESCALA GENERAL



This page was intentionally left blank.

FIGURAS Ó SIGNOS DE VALOR.

Fig: 1ª



PAUSAS Ó *Signos de silencio.*

Primera fraccion de 1/2

2ª idem de 1/4

3ª idem de 1/8

4ª idem de 1/16

5ª idem de 1/32

6ª idem de 1/64

7ª idem de 1/128

This page was intentionally left blank.

Lineas accidentales

Lineas adicionales

Fig. 1

Fresillo

Fresillo

Abreviaturas

2

Efecto

3

Efecto

Arpegios

4

Efecto

Sincopa

5

Efecto

Compasas

6

(1) enlazados

7

8

9

10

11

12

Renglon de Compas perfecto sin dividir

13

El mismo renglon dividido

Renglon de Compas imperfecto sin dividir

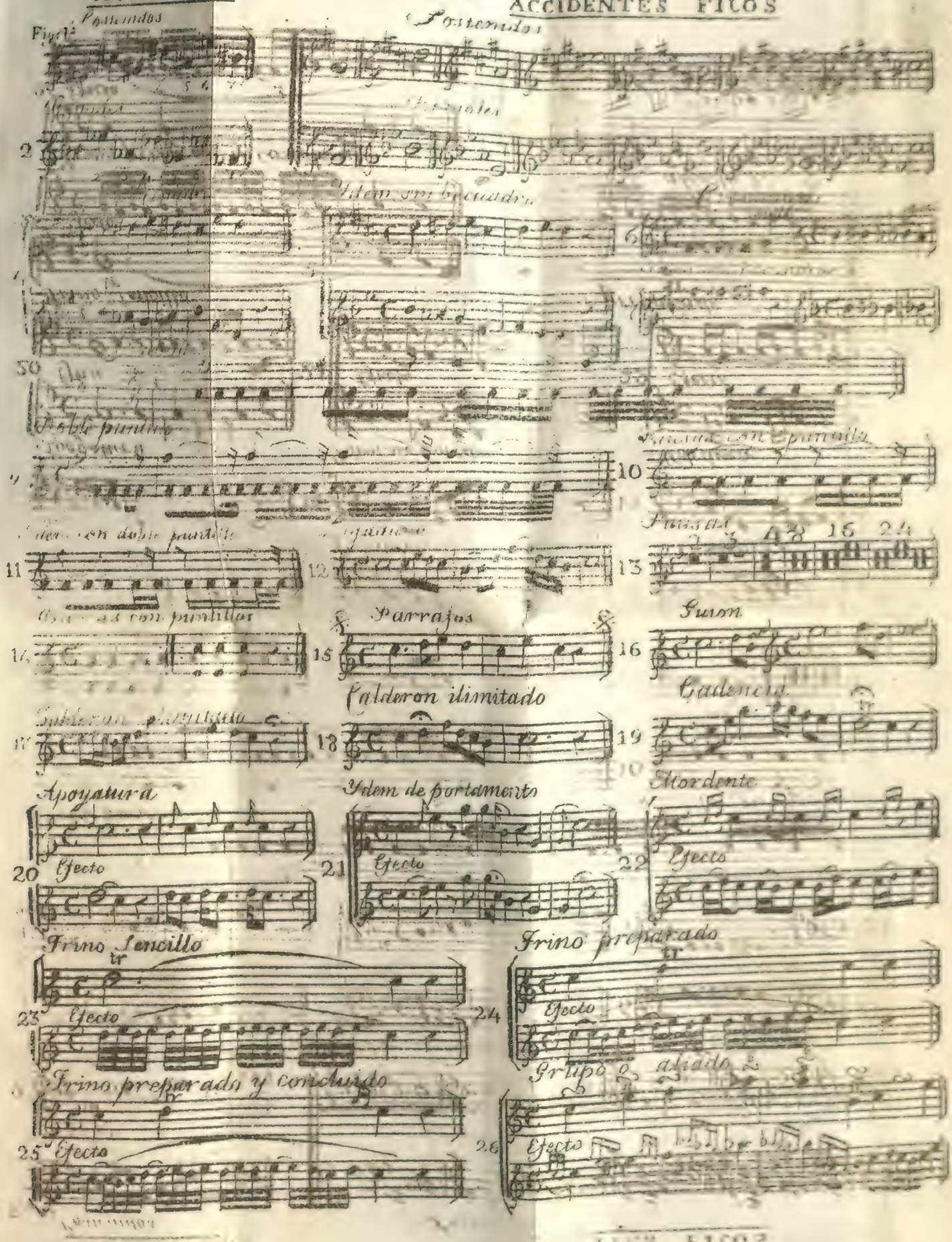
14

El mismo renglon dividido

This page was intentionally left blank.

ACCIDENTES

ACCIDENTES FILOS



This page was intentionally left blank.

Fig: 1ª

Dos tonos Dos tonos

tono tono tono y Semit: Sem: men: may:

tono tono Semit: may: tono y Sem: men:

Semitonos

2

mayor mayor

menor menor

Octava Cromática por Sostenidos

3

Semitono may. men. may. men. may. men. may. men. may. men. may. men. may.

Octava Cromática por bemoles

4

Semitono may. men. may. men. may. may. men. may. meno may. men. may.

Octava modo mayor

5

Hay un tono tono Semi: may. tono tono tono tono Semi: may.

Hay un tono Semi: may. tono tono Semi: may. tono tono

Intervalos de la Octava modo mayor

6

Hay una 2 3 2 3 3 3 3 4 3 3 3 3 3 4

Intervalos

7

2 2 2 2 3 4 5 7

Intervalos dobles

8

en 9 10 11 12 13 14 15

la 2 3 4 5 6 7 8

Intervalos sencillos

Intervalos

Segundas. 5as ó dominantes.

9

3as ó mediantes. Sestas.

4as ó subdominantes. 7as ó sensibles

Complementos ó trastrueques

Segundas en 7as 5as en 4as

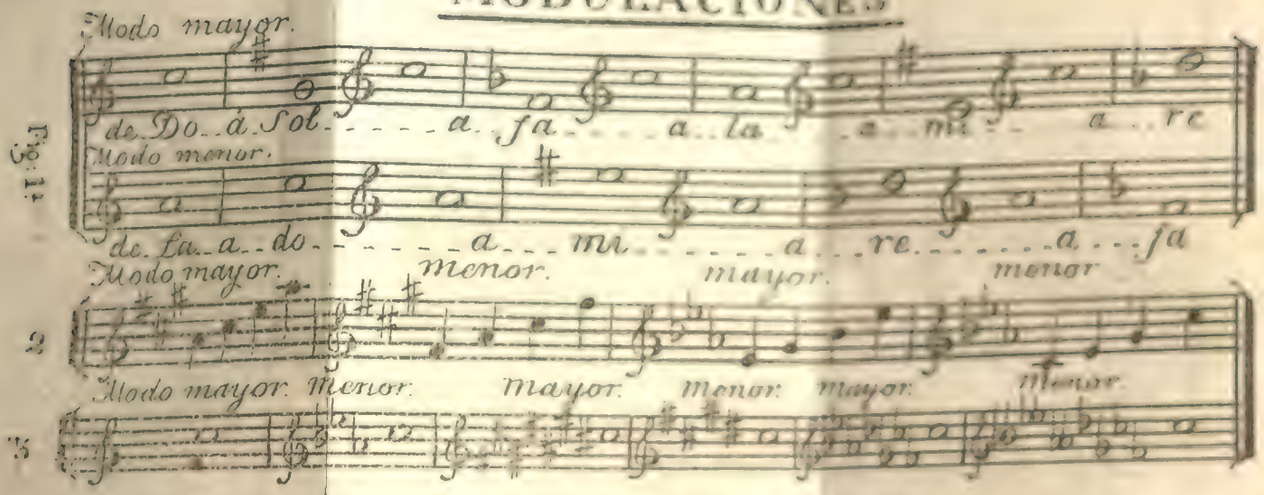
10

3as en 6as 6as en 3as

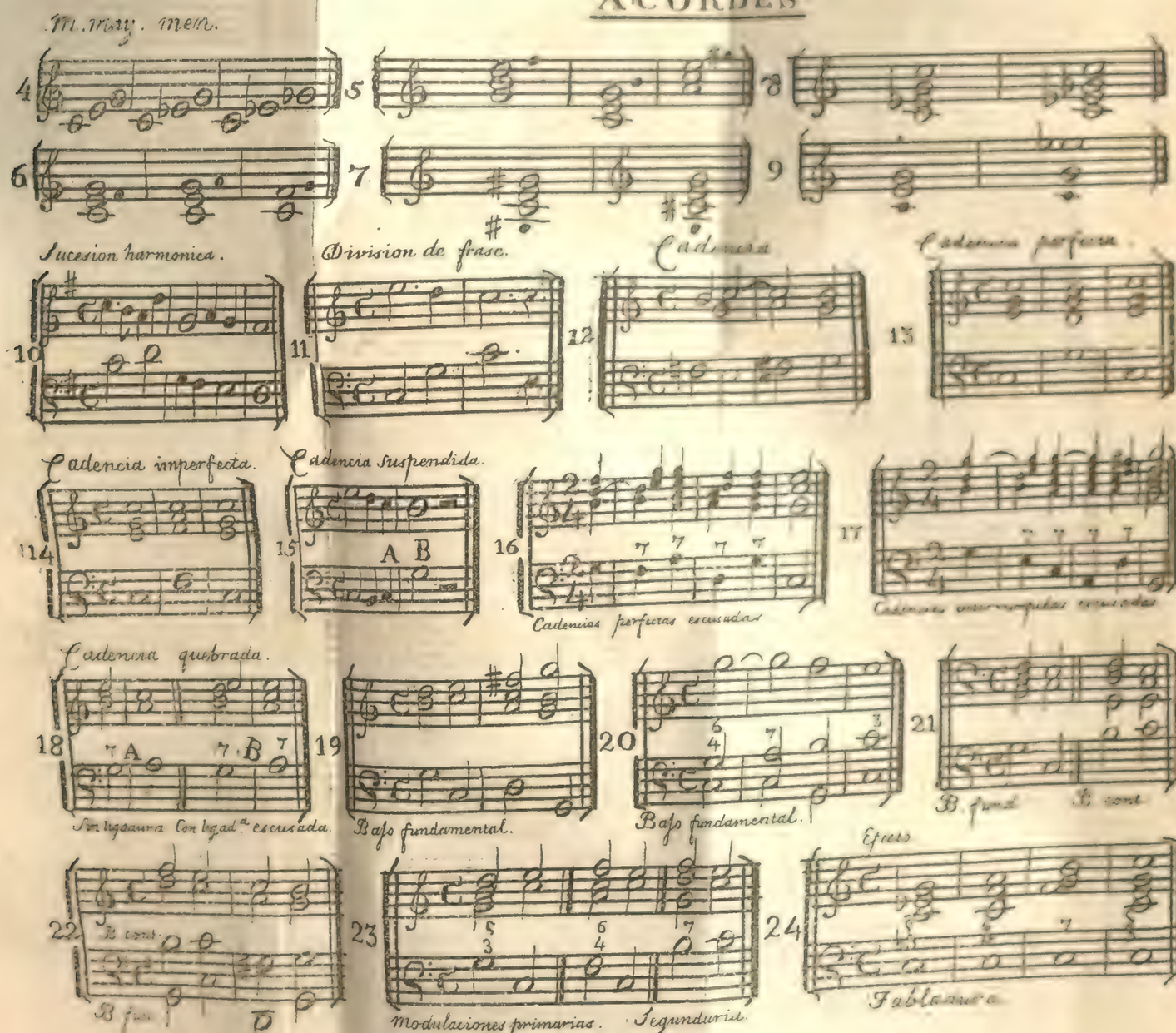
4as en 5as 7as en 2as

This page was intentionally left blank.

MODULACIONES



ACORDES



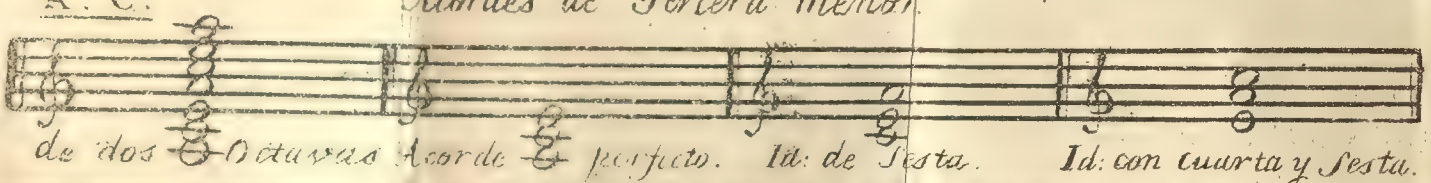
This page was intentionally left blank.

Lam. 7.

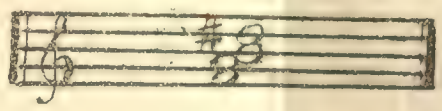
TABLA GENERAL DE TODOS LOS ACORDES RECIBIDOS EN LA ARMONIA.

A.C. *Acordes de Tercera Mayor*

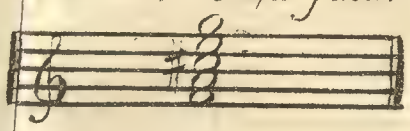
A.C. *Acordes de Tercera menor*



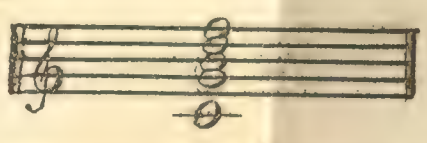
A.D. *Acorde de 6ª. Superflua.*



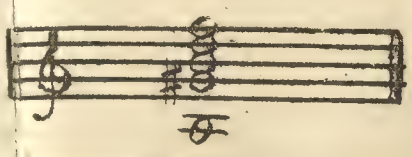
A.D. *Acorde de 5ª. Superflua.*



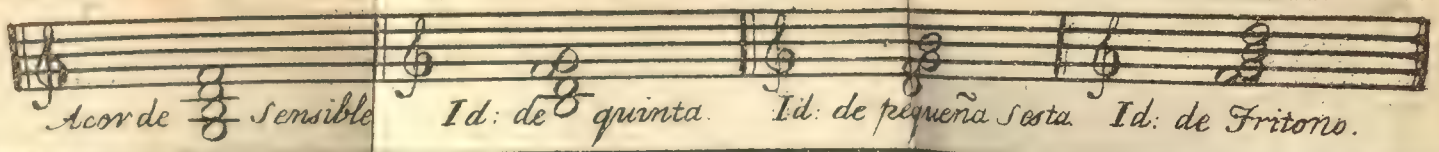
A.D. *Acorde de 7ª. Superflua.*



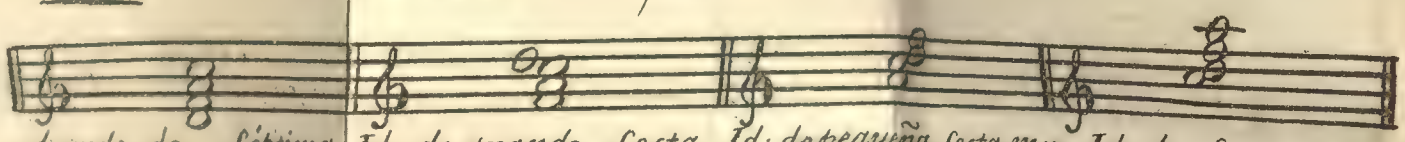
A.D. *Acorde de 7ª. Superflua y 6ª. menor.*



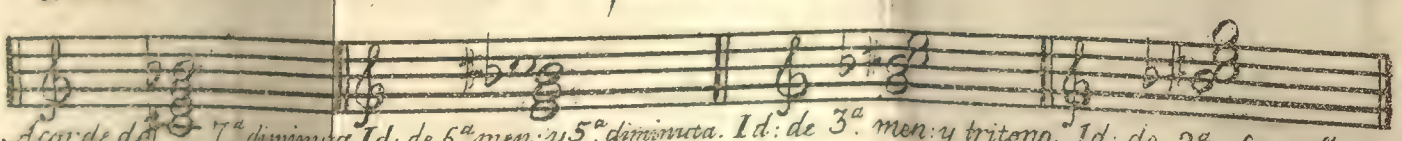
A.D. *Acordes Sensibles, ó Fritonos.*



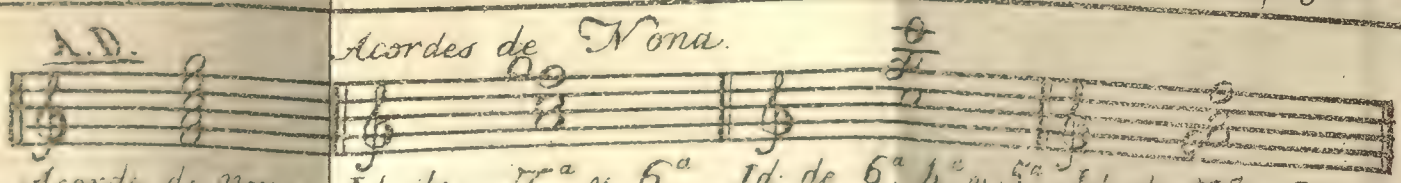
A.D *Acordes de Séptima.*



A.D. *Acordes de Séptima diminuta.*



A.D. *Acordes de Nona.*



Litografiadas en Mexico por P. Antº. Gomez ——— 1ª. Calle de la Mont.ª Nº. 1.

This page was intentionally left blank.

TABLA GENERAL

DE LOS TONOS Y SEMITONOS QUE CONTIENEN LOS INTERVALOS Y SUS TRASTRUEQUES.

Intervalos.	*Trastrueques.*
Segunda mayor. un tono.	*Séptima menor.* cuatro tonos un semitono menor, y otro mayor.
Id. menor. un semitono mayor.	*Id. mayor* cinco tonos, y un semitono mayor
Id. superflua. un tono, y un semitono menor.	*Id diminuta.* cuatro tonos, y un semitono menor.
Tercera mayor. dos tonos	*Sesta menor.* tres tonos, un semitono menor, y otro mayor.
Id. menor. un tono, y un semitono mayor.	*Id. mayor.* cuatro tonos, y un semitono mayor.
Id. diminuta. un semitono menor, y otro mayor.	*Id. superflua.* cuatro tonos, un semitono mayor, y otro menor.

Intervalos.	*Trastrueques.*
Cuarta justa dos tonos, y un semitono mayor.	*Quinta justa.* tres tonos, y un semitono mayor.
Id. superflua. tres tonos.	*Id diminuta.* dos tonos, un semitono menor, y otro mayor.
Id. diminuta. un tono, un semitono menor, y otro mayor.	*Id. superflua.* tres tonos, un semitono mayor, y otro menor.
Quinta justa. tres tonos, y un semitono mayor.	*Cuarta justa.* dos tonos, y un semitono mayor.
Id. diminuta. dos tonos, un semitono menor, y otro mayor.	*Id. superflua.* tres tonos.
Id. superflua. tres tonos, un semitono mayor, y otro menor.	*Id. diminuta.* un tono, un semitono menor, y otro mayor.

Intervalos.	*Trastrueques.*
Sexta mayor. cuatro tonos, y un semitono mayor.	*Tercera menor.* un tono, y y un semitono mayor.
Id. menor. tres tonos, un semitono menor, y otro mayor.	*Id. mayor.* dos tonos.
Id. superflua. cuatro tonos, un semitono mayor, y otro menor.	*Id. diminuta.* un semitono menor, y otro mayor.
Séptima mayor. cinco tonos, y un semitono mayor.	*Segunda menor.* un semitono mayor.
Id. menor. cuatro tonos, un semitono menor, y otro mayor.	*Id. mayor.* un tono
Id. diminuta. cuatro tonos, y un semitono menor.	*Id. superflua.* un tono, y un semitono menor.

This page was intentionally left blank.

No. 1